

Sonia Maribel Muñoz Croveto

A sinfonia do sagrado em Castro Alves
(Deus, Eros e Mãe em *Os escravos*)

Florianópolis, 2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Literatura, área de concentração – Teoria Literária.
Orientadora: Prof^a. Dra. Odília Carreirão Ortiga.

Florianópolis, abril de 2007

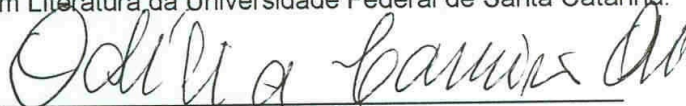
A Sinfonia do Sagrado em Castro Alves (Deus, Eros e Mãe em *Os Escravos*)

Sonia Maribel Muñoz Croveto

Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTORA EM LITERATURA

Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



Profa. Dra. Odília Carreirão Ortiga
ORIENTADORA



Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

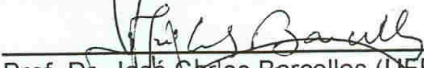
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dra. Odília Carreirão Ortiga
PRESIDENTE



Prof. Dr. Waldecy Tenório (USP)



Prof. Dr. José Carlos Barcellos (UFF)



Profa. Dra. Salma Ferraz (UFSC)



Prof. Dr. Rafael Camorlinga (UFSC)

Profa. Dra. Maria Teresa Arrigoni (UFSC)
- SUPLENTE

FICHA CATALOGRÁFICA

(elaborada pela bibliotecária Suzana Mafra – CRB 14/415)

MUÑOZ CROVETO, Sonia Maribel

A sinfonia do sagrado em Castro Alves: Deus, Eros e Mãe em Os Escravos /
Sonia Maribel Muñoz Croveto. Florianópolis, 2007.
189 p.

Tese (Doutorado) – UFSC, Florianópolis, 2007

1. Literatura. 2. Romantismo brasileiro. 3. Poesia brasileira – Crítica e interpretação.
4. ALVES, Castro – Crítica e interpretação. 5. Intertextualidade. 6. Teopoética. 7. Bíblia
e Literatura. I. Título.

CDD: B869.109

Agradecimentos

À professora doutora Odília Carreirão Ortiga, sem a qual este sonho não teria sido possível.

Aos professores doutores da banca de qualificação de mestrado, Salma Ferraz e Rafael Carmolinga, por seus valiosos aportes e comentários e por terem julgado que esta pesquisa, apresentada inicialmente para o nível de mestrado, passasse para o doutorado.

Aos professores da banca examinadora de doutorado, Waldecy Tenório, José Carlos Barcellos, Salma Ferraz, Rafael Carmolinga e Maria Teresa Arrigoni, por me mostrar novos caminhos.

Aos professores da Universidade Federal de Santa Catarina.

A meus queridos pais, Marcial Muñoz Esteves e Elsa Crovetto de Muñoz.

A meu querido esposo, Geraldo Rosa de Jesus.

A meus queridos irmãos, Yta, Alex, Eric, Marisol e Jéssica.

A minha querida irmã de coração, Mónica Sánchez Mengoa.

A minhas queridas amigas Fanny Mosquera e Suzana Mafra.

e

À Capes, pela bolsa de três meses.

*Para mis adorados padres, Elsa y Marcial... y
para mi querido esposo, Geraldo Rosa de Jesus,
por muchas profundas razones.*

RESUMO

No presente trabalho realiza-se uma leitura intertextual entre a Bíblia e *Os escravos*, coletânea de poemas de teor abolicionista do poeta romântico Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), objetivando demonstrar que os textos poéticos arquitetam-se na desconstrução e reconstrução dos textos bíblicos. A leitura dos poemas centra-se nos personagens: Deus, Eros e Mãe, os quais conformam uma trindade poética/sagrada. A pesquisa divide-se em três movimentos: Prelúdios do sagrado no Romantismo, Tríade melódica e À guisa de coda: trindade poética. No primeiro efetuam-se algumas aproximações ao conceito do sagrado e aos Romantismos francês e brasileiro. O seguinte corresponde à leitura das composições, através das linhas melódicas: A dualidade de Deus, A ambivalência de Eros e O duplo calvário da Mãe escrava. E no último movimento amalgamam-se as inter-relações entre a trindade cristã e poética e os dramas bíblico e poético.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira do século XIX. Romantismo. Castro Alves. *Os escravos*. Literatura e religião. Literatura e Bíblia. A literatura e o sagrado. Intertextualidade.

RESUMEN

En el presente trabajo se realiza una lectura intertextual entre la Biblia y *Los esclavos*, antología de poemas de tenor abolicionista del poeta romántico Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), con el objetivo de demostrar que los textos poéticos se edifican en la desconstrucción y reconstrucción de los textos bíblicos. La lectura de los poemas se centra en los personajes: Dios, Eros e Madre, los cuales conforman una trinidad poética/sagrada. La pesquisa se divide en tres movimientos: Preludios do sagrado en el Romanticismo, Triade melódica y A guisa de coda: trinidad poética. En el primero se efectúan algunas aproximaciones al concepto de lo sagrado y a los Romanticismos francés y brasileño. El siguiente corresponde a la lectura de las composiciones, a través de las líneas melódicas: La dualidad de Dios, La ambivalencia de Eros y El doble calvario da Madre esclava. Y en el último movimiento se amalgaman las interrelaciones entre la trinidad cristiana y poética y los dramas bíblico y poético.

PALABRAS CLAVES: Literatura brasileña del siglo XIX. Romanticismo. Castro Alves. *Los esclavos*. Literatura y religión. Literatura y Biblia. La literatura y lo sagrado. Intertextualidad.

RESUMÉ

Dans le travail qui suit, se réalise une lecture intertextuelle entre la Bible et *les Esclaves*, assemblage de poèmes de sens abolitionniste du poète romantique Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), ayant pour objectif démontré que les textes poétiques se construisent dans la déconstruction e reconstruction des textes bibliques. La lecture des poèmes se concentre dans les personnages: Dieu, Eros et Mère, lesquels forment ensemble une trinité poétique/sacrée. La Recherche se partage em trois mouvements: Préludes du sacré dans le Romantisme, Tríade mélodique et de Façon finale: trinité poétique. Dans le premier, s'effectuent quelques approches au concept du sacré et aux Romantismes Français et Brésilien. Le suivant correspond à la lecture des compositions, a travers des lignes mélodiques. La dualité de Dieu, Les deux sens opposés de Eros et le double calvaire da la Mère esclave. Et dans le dernier mouvement, s'unisent les inter relations entre la trinité crétienne e poétique et les drames biblique et poétique.

MOTS-CLÉS: Literature Brésilienne du XIX siècle. Romantisme. Castro Alves. *Les Esclaves*. Littérature et Religion. Littérature et Bible. La littérature et le sacré. Intertextualité.

SUMÁRIO

1	Ouverture.....	12
2	Prelúdios do <i>sagrado</i> no Romantismo.....	22
2.1	<i>Acordes e figuras tonais na França.....</i>	<i>29</i>
2.2	<i>Ecos e Reverberações no Brasil.....</i>	<i>34</i>
3	Tríade melódica em <i>Os escravos</i>.....	42
3.1	A dualidade de <i>Deus</i>.....	45
3.1.1	<i>Imagem santa: amor e criação.....</i>	<i>53</i>
3.1.2	<i>Face oculta: ira e vingança.....</i>	<i>75</i>
3.2	A ambivalência de <i>Eros</i>.....	99
3.2.1	<i>Senzala: paixão e dor.....</i>	<i>110</i>
3.2.2	<i>Casa-grande: presença e ausência.....</i>	<i>127</i>
3.3	O duplo calvário da <i>Mãe</i>.....	145
3.3.1	<i>Vida e paixão.....</i>	<i>156</i>
3.3.2	<i>Crucificação sem ressurreição.....</i>	<i>178</i>
4	À guisa de coda: trindade poética.....	188
4.1	<i>Trindade cristã e trindade poética.....</i>	<i>190</i>
4.2	<i>Drama bíblico e drama poético.....</i>	<i>195</i>
5	Bibliografia.....	199
5.1	<i>Do autor.....</i>	<i>199</i>
5.2	<i>Do corpus.....</i>	<i>202</i>

Abreviaturas bíblicas*

Antigo Testamento

Gênesis.....	Gn
Êxodo.....	Ex
Levítico.....	Lv
Deuteronômio.....	Dt
Josué.....	Js
Juízes.....	Js
Samuel.....	2Sm, 2Sm
Reis.....	1Rs, 2Rs
Tobias.....	Tb
Judite.....	Jt
Macabeus.....	1Mc, 2Mc
Jó.....	Jó
Salmos.....	Sl
Provérbios.....	Pr
Eclesiastes.....	Ecl
Cântico dos cânticos.....	Ct
Eclesiástico.....	Eclo
Isaías.....	Is
Jeremias.....	Jr
Daniel.....	Dn
Oséias.....	Os
Miquéias.....	Mq
Habacuc.....	Hb

Novo Testamento

Mateus.....	Mt
Marcos	Mc
Lucas.....	Lc
João.....	Jo
Atos dos Apóstolos.....	At
Romanos.....	Rm
Epístola aos Coríntios.....	1Cr, 2Cr
Epístola aos Gálatas.....	Gl
Epístola aos Efésios.....	Ef
Epístola aos Colossenses.....	Cl
Epístola aos Tessalonicenses.....	1Ts, 2Ts
Epístola aos Filipenses.....	Fl
Epístola a Timóteo.....	1Tm, 2Tm
Epístola aos Hebreus.....	Hb
Epístolas de São Pedro.....	1Pd, 2Pd
Epístolas de São João.....	1Jo, 2Jo
Apocalipse.....	Ap

* Usadas na tese.

1 Ouverture

Ninguém pode anular a Escritura
João X: 35

Quebraram-se as cadeias, é livre a terra inteira,
A humanidade marcha com a Bíblia por bandeira
O vidente¹

O presente trabalho parte do pressuposto de que a poesia abolicionista de Castro Alves assume metaforicamente a Bíblia por bandeira, possibilitando um diálogo intertextual entre textos poéticos e bíblicos. A inserção e a recriação de personagens, lugares e relatos das Sagradas Escrituras em *Os escravos*, *corpus* da pesquisa, realizam-se dentro dos preceitos da ideologia romântica que propugnava a existência de uma religião cristã sem dogmas nem sistemas eclesiásticos, centrada no homem. Tratava-se de uma visão filosófica que exaltava de forma ambígua a individualidade e a comunhão entre os povos.

Em *Os escravos*, documento histórico literário da luta abolicionista e do pensamento romântico brasileiro em sua última fase, a voz poética subleva-se diante do sistema eclesiástico e reivindica uma transformação religiosa que abrange também o político e o social.

Alguns autores, entre os quais cito Martins de Oliveira, evitam qualificar a postura de Castro Alves de *anticlerical* e preferem enquadrá-la como detentor de um discurso poético que “combate os erros dos padres”². Se me guio pela definição do termo *anticlerical* emprestando-lhe a carga semântica de oposição e destruição do sistema eclesiástico em todas as suas formas, Castro Alves não era *anticlerical*. Se o conceito liga-se, pelo contrário, à renovação e à reestruturação da Igreja sob a ótica da organização humana, objetivando aproximá-la do povo, o que era na época um ato de insubordinação, o poeta era anticlerical. E era *anticlerical* por denunciar a aliança sacerdote e escravista e questionar a autoridade papal. Apesar de sua revolta, a posição que assume não o transforma em ateu, materialista, agnóstico ou representante de algum pensamento oposto à

¹ CASTRO ALVES. *Obra completa*, p. 262.

² Para Martins de Oliveira, “anticlericalismo é uma atitude sistemática contra o clero ou contra sua influência nas almas, na política e nos fatos, a animadversão contra a clerezia, a intolerância pela organização dos clérigos ou suas idéias e orientações”, qualificativos que não se poderiam aplicar a Castro Alves, porque ele teve relação e respeito pelos sacerdotes. MARTINS DE OLIVEIRA. *Dimensões de Castro Alves*, p. 23.

criação divina. Era o ideal da época uma nova Igreja capaz de privilegiar o sentimento e a experiência religiosa, em lugar da repetição ritual que, na visão dos românticos, em nada contribuía para a renovação espiritual do homem. Essa ideologia, discurso, preponderante na França desde 1830, embasava-se em dois eixos: Deus e Liberdade. Tais ideais, quando transpostos para América, passam a inspirar alguns escritores brasileiros, em especial Castro Alves, que reivindicava a libertação do escravo e assumia posições heterodoxas contra a Igreja e a sociedade política.

Em contraste com a face do Romantismo anticlerical, a poética de Castro Alves indica também a presença do louvor e do reconhecimento aos *pescadores de Cristo*, encontrando-se, assim, uma dualidade marcante no seu tecido textual: condenação e maldição *versus* louvor e agradecimento. Testemunho dessa ambivalência é o poema *Jesuítas e Frades*³. Nos primeiros versos, constata-se um sentimento de insubordinação, entrelaçado com acusações e maldições aos procedimentos da Inquisição. E em seqüência, versos de admiração pelo sacrifício e pela coragem dos sacerdotes para evangelizar terras americanas.

Em outros escritos, sem essas vozes ambivalentes, o poeta centra-se na pergunta que traz implícita a condenação: onde está *a santa abnegação, o heroísmo, a doçura/ o amor paternal, a castidade pura/ destes homens que vinham, envoltos no burel?* Todo isso à guisa de preâmbulo, de indagação maior: onde está Deus? Singulariza a interrogação clássica da literatura medieval *ubi sunt* em *ubi est*.

Castro Alves supre a ausência de Deus com a metáfora da natureza, fato freqüente entre os poetas românticos que se dirigem “à natureza como as criaturas de Deus ou de Cristo”⁴ e, em outros casos, de encarnação da divindade. Tal procedimento desvela-se na carta que o bardo abolicionista envia a seu cunhado Augusto Álvares Guimarães, em abril de 1868:

Devo dizer-te que os meus Escravos estão quase prontos. Sabes como acaba o poema? (Devo a São Paulo esta inspiração). Acaba no alto de serra de Cubatão, ao romper da alvorada sobre a

³ CASTRO ALVES, op. cit., p. 296-297.

⁴ CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*, p. 96.

América, enquanto a estrela da manhã (lágrima de Cristo pelos cativos) se apaga pouco a pouco no ocidente. É um canto do futuro. O canto da esperança. E nós não devemos esperar? Sim, e muito e sempre... Mais tarde dar-te-ei a explicação deste enigma de minhas crenças⁵.

Essa epístola, que considero autobiografema⁶, é a única leitura/desleitura⁷ do autor sobre a arquitetura poética de *Os escravos*. Resta a pergunta a respeito de suas “crenças”. Serão crenças religiosas? Por que a ênfase na metáfora *lágrima de Cristo*?

Cristo e Deus são duas figuras marcantes na lírica de Castro Alves⁸. Os dois sobrepõem-se aos deuses pagãos que desfilam nos seus versos. E aqui é preciso pontuar que os românticos não abandonaram a consciência mítica; eles conseguiram entrelaçar o sacro e o profano, o deus cristão e os deuses mitológicos. O poeta, para desvelar e denunciar o drama da escravidão, revive as façanhas de Prometeu e faz do povo escravo o novo Prometeu encadeado, *sublime no sofrer, vencido – não domado*⁹.

Não obstante a inserção dos deuses mitológicos, o sagrado em *Os escravos* funda-se em três temáticas religiosas relacionadas às Sagradas Escrituras: Deus, às vezes, transformado em Cristo; Eros, oscilando entre o amor paixão e o amor ágape; e a Mãe escrava, simbolizando o sofrimento de Maria e de Cristo.

A constante presença desses personagens poéticos permite identificá-los e agrupá-los sob a categoria de “temas maiores” de Pierre Richard:

⁵ CASTRO ALVES, op. cit., p. 753.

⁶ Para Barthes, o “biografema” é “uma anamnese factícia”. Então, se a carta pode ser nomeada como uma anamnese, o lugar de recuperação da memória, a correspondência, converter-se-ia em um biografema ou em fonte de biografemas, território de anamneses. Daí minha escolha de ver a carta como um fragmento biográfico, um autobiografema. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 118.

⁷ A leitura, na definição de Harold Bloom, “é um ato tardio e inteiramente impossível que, quando forte, trata-se sempre de uma desleitura”. BLOOM, Harold. *Um mapa de desleitura*, p. 15. Em outro texto, resume a leitura de “desapropriação ou desleitura”. Idem, *Cabala e crítica*, p. 107.

⁸ Paul Van Thiegem considera que o Romantismo fez, pela primeira vez desde a Renascença, que “la religión cristiana vuelva a penetrar en el campo de la literatura propiamente dicha, del que había sido expulsada en provecho de la mitología pagana o de una filosofía más o menos deísta”. VAN THIEGEM, Paul. *El Romanticismo en la literatura europea*, p. 212.

⁹ Verso do poema *Prometeu*. CASTRO ALVES, op. cit., p. 288.

Les thèmes majeurs d'une oeuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés les plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession¹⁰.

Esses temas maiores, sinal de obsessão, Castro Alves os insere no cenário grotesco da escravidão, articulando-os, imbricando-os e amalgamando-os para consolidar aquilo que denomino de *Trindade poética*. Eis aí o substrato bíblico, o substrato sagrado, que guia a leitura, às vezes, por caminho delimitado, e outras, por aproximação.

Afastei-me, no decorrer da pesquisa e, em particular, quando busquei intitulá-la, do termo religião por considerá-lo menos abrangente que o *sagrado*, mais compromissado com a idéia de “verdade” absoluta, pertencente a um sistema doutrinário e dogmático e, portanto, dissonante do pensamento romântico que guia a geração de Castro Alves. E para esclarecer este aspecto recorro ao conceito de religião que Émile Durkheim exprime em *As formas elementares da vida religiosa*:

Quando um certo número de coisas sagradas mantêm, umas com as outras, relações de coordenação e de subordinação, de maneira a formar um sistema numa certa unidade, o qual não entra em nenhum outro sistema do mesmo gênero, o conjunto das crenças e dos ritos correspondentes constitui uma religião¹¹.

Em conseqüência, seguindo a voz de Durkheim, a religião compartilha do *sagrado*, mas nem tudo que é *sagrado* compartilha do religioso.

No diálogo entre os textos poéticos e os textos bíblicos, o interesse deste trabalho orienta-se na busca dos personagens, lugares e relatos da Bíblia que foram assimilados e transformados em *Os escravos*. A leitura funda-se no

¹⁰ Os temas maiores de uma obra, os que formam a invisível arquitetura, os que albergam a chave da organização, são aqueles que se encontram desenvolvidos continuamente, que se reencontram com frequência visível, excepcional. A repetição, aqui como nas imediações, assinala a obsessão (tradução minha). RICHARD, Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p. 24-25. Também Barthes qualifica o tema como “o princípio concreto da organização, um objeto fixo, ao redor do qual existiria uma tendência a constituir-se e a desenvolver-se o mundo”. BARTHES, Roland. *Michelet: par lui-meme*, p. 24.

¹¹ DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*, p. 58.

conceito de intertextualidade de Julia Kristeva: “todo texto é absorção e transformação de um outro texto”¹².

A Bíblia foi o texto-chave do Romantismo. Inspira Victor Hugo, Alfred de Vigny, René Chateaubriand, Lamartine, Byron, Barthélemy e muitos outros poetas românticos europeus, qualificados por Castro Alves de “Cristos humanos”¹³. No fragmento *Poesia*¹⁴, o bardo abolicionista constrói, outra vez, a metáfora comparativa Cristo/poeta: *Deixai, porém, que a turba vocifere! Cristo não foi o apedrejado de Jerusalém?! O poeta pode ser o da humanidade!...*

As Sagradas Escrituras como produção do divino ou da imaginação humana não é tema a ser discutido aqui. Porém, considera-se importante referenciar alguns autores que tratam da intertextualidade de textos bíblicos e textos literários. Northrop Frye considera a Bíblia o livro de maior influência na literatura do Ocidente¹⁵ e o “elemento de maior grandeza em nossa tradição imaginativa”¹⁶. Na mesma linha de pensamento, Harold Bloom a conceitua como “uma vasta antologia da literatura e de toda uma cultura”¹⁷.

Inscribe-se nesse horizonte a afirmativa de Cesáreo Bandera sobre a não-existência da “ficção poética moderna sem Cristianismo”¹⁸, independentemente de ser ou não de cunho religioso a obra literária. Sem o radicalismo de Bandera, Robert Alter e Frank Kermode destacam a Bíblia como “uma obra de grande força e autoridade literária”¹⁹.

Na época da conquista da América, a Bíblia foi o que “agüentou o cristianismo dos colonos, ao longo das gerações”, e “ajudou, pois, a forjar”²⁰ o novo continente, na voz de Mário Martins. Em terras brasileiras, Flávio Kothe

¹² KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*, p. 64. O conceito de Kristeva é tributário do pensamento dialógico de Mikail Bakhtin, que afirma estar todo enunciado “repleto de palavras dos outros”. BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*, p. 314.

¹³ Esse qualificativo aparece no artigo “Impressões da leitura das poesias do senhor A.A. de Mendonça”. Castro Alves, op. cit., p. 671.

¹⁴ Ibidem, p. 667.

¹⁵ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*, p. 21.

¹⁶ FRYE, Northrop. *O código dos códigos*, p. 18.

¹⁷ BLOOM, Harold. Leio, logo existo. *Revista Veja*, p. 15.

¹⁸ BANDERA, Cesáreo. *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*, p. 34.

¹⁹ ALTER Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*, p. 12.

²⁰ MARTINS, Mário. *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*, p. 11-12.

reclama do “império absoluto de um único livro, a Bíblia”. Império que, segundo assinala, “tinha por seqüela o expurgo da literatura, da inventiva original e autônoma”²¹. E, com voz menos polêmica, Flávio Aguiar atribui às Sagradas Escrituras a origem do “sentido arquitetônico” de toda a criação artística²².

Para dar forma a suas criações poéticas, Castro Alves mergulha nas profecias de *Isaías* e *Apocalipses*, nos lamentos dos *Salmos*, e nos relatos do *Gênesis*, do *Êxodo* e dos *Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João*.

Na incorporação que realiza o poeta da linguagem bíblica à poesia, a América metaforiza-se no paraíso destruído, na Jerusalém castigada e na filha pecadora que será redimida por Jesus, enquanto o povo escravo transmuta-se no Cristo crucificado e a mulher cativa na Maria, *Mater dolorosa*.

A recriação das narrativas bíblicas em *Os escravos*, às vezes, não segue o cânone religioso. Há nessa intertextualidade um tom de invectiva para condenar a Deus por seu silêncio diante dos apelos e súplicas do povo africano.

E aqui surge a hipótese central do trabalho: os textos poéticos abolicionistas arquitetam-se na desconstrução e na reconstrução dos textos bíblicos. A *desconstrução* nesta pesquisa não assume a significação teórica contida na filosofia de Jacques Derrida. Trata-se aqui de um termo usado apenas em sentido radical de desfazer²³ o que foi construído antes.

A Bíblia usada na pesquisa corresponde à tradução do padre Antonio Pereira de Figueiredo, impressa na cidade de Lisboa, em 1854, edição da *Livraria Popular e Histórica*. A tradução ao português, o sacerdote a realizou entre os anos de 1778 e 1790, a partir da Bíblia Sacra Vulgate Editionis, publicada pela primeira vez em 1466

O padre Figueiredo é considerado por Norman Gohwald o primeiro tradutor da Bíblia católica ao português²⁴, mas no prefácio da edição de 1854, da

²¹ KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*, p. 101.

²² AGUIAR, Flávio. “Ressonâncias da Bíblia na literatura”. Posfácio in: *O código dos códigos*, p. 276.

²³ Ver: *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* Caldas Aulete.

²⁴ GOTTWALD, Norman. *Introdução sócio-literária à Bíblia hebraica*, p. 131. Gottwald também precisa que a primeira tradução da Bíblia hebraica em língua portuguesa (usada pelos protestantes) pertence a João Ferreira de Almeida, realizada no século XVIII.

Bíblia de Figueiredo, os editores esclarecem que esse título pertence ao religioso Francisco de Jesus Maria Sarmiento, que começou a tradução do *Novo Testamento* em 1777.

A opção pela tradução do padre Figueiredo deve-se ao fato de ser utilizada nas igrejas e nos colégios brasileiros na época de Castro Alves. Apesar de ser esta a principal fonte de consulta bíblica, para a transcrição opta-se pela Bíblia, edição pastoral, 2001, por ter uma linguagem mais compreensível aos tempos atuais. Até as edições recentes do padre Figueiredo (Barsa, 1965; Ecumênica, 1999) conservam ainda singularidades arcaizantes do século XVIII.

Quanto à obra de Castro Alves, foi necessário também optar por uma edição, entre as múltiplas coletâneas que existem no mercado editorial brasileiro, pois o poeta só publicou *Espumas flutuantes* (1870) e deixou três textos inéditos: dois de poesia, *Os escravos* e *A cachoeira de Paulo Afonso*, e uma dramática, *Gonzaga* ou *a Revolução de Minas*. Ainda que os textos não tivessem sido impressos em livros, Castro Alves divulgou em vida algumas de suas composições, de corte amoroso, abolicionista e patriótico, em jornais e revistas da época.

Após a sua morte realizaram-se várias edições de sua obra que, no dizer de Afrânio Peixoto, não cumpriam fielmente a vontade do autor. Segundo narra Eugênio Gomes²⁵, a primeira publicação de *Os escravos* efetua-se em 1876, na Bahia, mas não era um livro independente. Os poemas, de cunho abolicionista, formavam parte de *A cachoeira de Paulo Afonso* e estavam agrupados sob o subtítulo de *Manuscritos de Stenio*. Em 1883, a Editora Múcio Texeira publica *Os escravos* como texto autônomo. No decorrer dos anos, editam-se duas versões mais, em formato de Obras Completas, das editoras de Said Ali, em 1898, e de Alfredo Mariano de Oliveira, em 1920.

A fonte de referência para este estudo é o texto *Castro Alves – Obra completa*, coletânea organizada e fixada por Eugênio Gomes, em 1997, da Editora Nova Aguilar. Essa obra tem como base a edição de Afrânio Peixoto de 1921 que, por sua vez, se apóia em dois manuscritos do poeta. O plano de Castro Alves era

²⁵ GOMES, Eugênio. “Notas e variantes”. In: *Castro Alves: obra completa*, p. 819-821.

começar pelo poema *O século* e continuar com mais 29 composições, cujos títulos aparecem num desses manuscritos.

Aos 30 poemas selecionados pelo poeta para configurar *Os escravos*, Peixoto acrescentou três novas poesias: *A canção do africano*, *O voluntário do sertão* e *A bainha no punhal*. Gomes retira o segundo poema por considerá-lo dissonante com a temática abolicionista e inclui outros dois, *Frades* e *Jesuítas e Frades*. Este último tinha a anotação “os escravos” escrita por Castro Alves. Com amparo nessa nota, chega-se à versão final, com 34 poemas.

Uma vez delimitada a edição do texto a ser pesquisada, na seqüência, apresento a arquitetura do projeto, expondo o embasamento teórico de cada movimento e sua configuração textual e temática.

Em *Prelúdios do sagrado no Romantismo*, primeiro movimento, realizam-se algumas aproximações do conceito de sagrado desenvolvido por teólogos, historiadores e literatos, entre eles Rudolf Otto, Mircea Eliade e Octavio Paz. Esse movimento subdivide-se em dois andamentos: *Acordes e figuras tonais na França e Ecos e reverberações no Brasil*.

Em *Acordes e figuras tonais na França* faz-se um levantamento da produção teórica que enfoca as inter-relações entre literatura e religião em Victor Hugo, mestre de Castro Alves, e em René Chateaubriand, referido por Wellek como um dos fundadores do Romantismo na França²⁶.

O andamento seguinte é um corte longitudinal pela história da literatura brasileira romântica, buscando a relação entre poesia e religião nas gerações que precederam à de Castro Alves. Pretende-se esboçar uma espécie de mapa literário, à guisa de introdução, construído a partir dos prólogos das obras dos poetas românticos mais representativos, sem aprofundar as questões de influência deles sobre Castro Alves.

O segundo movimento da tese, *Triade melódica em Os escravos*, corresponde a leitura intertextual entre textos poéticos e textos bíblicos, intercalada com os postulados de Otto e Eliade, percurso, no qual se cotejam as idéias de filósofos antagônicos como Hegel e Nietzsche.

²⁶ WELLEK, René. *Conceitos de crítica*, p. 151.

Esse segundo movimento divide-se em três linhas melódicas, cada uma delas em duplo andamento.

A linha melódica inaugural, *A dualidade de Deus*, explora a figura de um Deus ambivalente através de *Imagem santa: amor e criação* e *Face oculta: ira e vingança*. O Deus que desborda dos versos de Castro Alves é criação e destruição, amor e ódio. O eu poético estabelece nas composições uma relação de subordinação e insubordinação, com momentos de convivência pacífica e de afastamento próximo à negação, porém, sem resvalar no ateísmo nem declarar, como Jack Miles, que Deus “nunca amou”²⁷. A imagem canônica do Deus pleno de bondade encontra-se na natureza, expressão máxima da criação e do amor divino.

Na linha melódica subsequente, *A ambivalência de Eros*, ainda que o título remeta à divindade pagã, a palavra é utilizada aqui como sinônimo de amor. Esse amor em *Os escravos* desdobra-se em dupla espécie: paixão e ágape. A primeira desenvolve-se no andamento *Senzala: paixão e dor*, drama que atinge unicamente o escravo, e a segunda, *Casa-grande: presença e ausência*, versa sobre o olhar do homem livre que se une à luta abolicionista.

Encerra-se a linha melódica com *O duplo calvário da Mãe*, também em duas vias: *Vida e paixão* e *Crucificação sem ressurreição*. Na primeira, a voz da Maria cativa revive a paixão de Jesus, entrelaçada com o sofrimento da Virgem Maria. Na segunda, a mãe, apesar de estar morta, continua sendo a protagonista através das lembranças dos filhos. A exploração do universo materno constitui um dos momentos de maior densidade dramática de *Os escravos*.

E no movimento final, *À guisa de coda: trindade poética*, amalgamam-se as inter-relações entre a trindade cristã e poética e os dramas bíblico e poético.

²⁷ MILES, Jack. *Deus: uma biografia*, p. 269.

2 Prelúdios do *sagrado* no Romantismo

O sagrado é um elemento na estrutura da consciência e não uma fase na história dessa consciência.

Mircea Eliade

O sec'lo é grande... No espaço
Há um drama de treva e luz.
Como o Cristo – a liberdade
Sangra no poste da cruz.
Um corvo escuro, anegrado,
Obumbra o manto azulado,
Das asas d'águia dos céus...
Arquejam peitos e fronte...
Nos lábios dos horizontes
Há um riso de luz... É Deus.

*O século*²⁸

Tinham transcorridos 65 anos do século XIX, o *século grande*, quando Castro Alves escreveu esse poema que descerra, a título de *ouverture*, *Os escravos*. A presença do *sagrado* permanecia constante na poesia romântica brasileira, sempre na dialética de *treva e luz*: símbolos de desolação e de esperança. O Deus de Castro Alves configura-se em força viva, metáfora ardente. A natureza encarna o Ser Supremo e a liberdade, o crucificado que *sangra no poste da cruz*.

A estrutura dos primeiros versos amalgama imagens antitéticas nas figuras do corvo que cobre o céu e anuncia a morte, e da águia que irrompe no horizonte, portando a mensagem de libertação. Terror e esperança compõem o universo divino, cenário do grotesco e do sublime. E a primeira idéia e a última palavra correspondem a *Deus*.

A estrofe inicial do poema *O século* serve de prelúdio para explorar a dimensão do sentimento do *sagrado*, termo de múltiplas e complexas leituras, que remonta às origens da humanidade. Se em sua gênese pertencia ao campo semântico da Teologia, na atualidade o esforço para compreendê-lo, interpretá-lo e explicá-lo impregna a maioria das pesquisas que enfocam o homem e a sociedade.

²⁸ CASTRO ALVES, op. cit., p. 211-214.

No campo dos Estudos Comparados entre Teologia e Literatura, a Teopoética²⁹ representa esse diálogo entre o *sagrado* e a literatura, entre os textos bíblicos e os textos literários. Representa a interconexão entre o homem e a fé, o personagem e a crença religiosa, a negação e a aceitação da existência divina, vivenciada, imaginada ou representada por cada autor, seja por uma questão de retórica estilística³⁰, marcas autobiográficas ou “simples aspectos da cultura de um povo”³¹ reproduzidos na escrita.

Um dos principais estudos de Teopoética pertence a Karl-Josef Kuschel. No seu livro *Os escritores e as escrituras*, o pesquisador alemão analisa o discurso sobre Deus, expressão máxima do sagrado, na obras de Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Herman Hesse e Thomas Mann. Nesses autores, segundo Kuschel, Deus não representa “o retorno à religião como sistema” mas “a expressão de uma religiosidade subjetiva que se opõe ao espírito da época do cinismo”³². Essa afirmativa articula-se com o pensamento romântico, sempre em oposição a um Deus aprisionado pelas estruturas eclesiásticas. Daí a tentativa de instaurar uma nova concepção do *sagrado* liberado das ancestrais ataduras da Igreja, instituição detentora da revelação divina.

Ao sair do campo da literatura, a primeira aproximação a uma definição do sagrado corresponde ao teólogo e filósofo Rudolf Otto, que, na sua obra mais emblemática *Lo Santo*, privilegia a experiência religiosa e constrói o neologismo

²⁹ Termo criado por Karl-Josef Kuschel, em *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Ver: FERRAZ, Salma. “Teopoética: los estudios literarios sobre Dios”, *Revista RDC*, p.15-23.

³⁰ Calasso afirma que os poetas do século XIX, dos mais medíocres aos mais sublimes, consagraram algumas linhas líricas à presença dos deuses, pela razão mais freqüente e óbvia: para parecerem poéticos. CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*, p. 10.

³¹ BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années de Julien Green*, p. 75. Entre o discurso teológico e o discurso literário, Barcellos distingue três tipos de relação. No terceiro, situa a presença no texto literário de elementos religiosos e proposições teológicas à maneira de simples aspectos da cultura e da linguagem de um povo, sem reflexão crítica a respeito. A primeira relação corresponde à leitura teológica de uma obra literária e a segunda ocorre quando o texto é portador de uma reflexão teológica.

³² KUSCHEL, op. cit. 217.

“numinoso”³³ para se referir a Deus. De sua perspectiva, a presença do divino produz no homem um sentimento de dependência, terror e, em simultâneo, a aniquilação do sujeito, fato que acontece com Abraão ao dialogar com Javé sobre a sorte dos sodomitas: “eu me atrevo a falar ao meu Senhor, embora eu seja pó e cinza” (Gn XVIII:27).

O *sagrado* instala-se em um ambiente de subordinação, totalmente subjetivo. O invisível faz-se visível pela reação do indivíduo diante dessa força que representaria o *numem*. Também na poesia de Castro Alves o *numem* é construído em um vaivém de atração e recusa, de presença e ausência, dependente da subjetividade do *eu* lírico.

Se Otto condiciona a experiência do *sagrado* à subjetividade, Mircea Eliade o posiciona em pólo contrário ao profano, estabelecendo “duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da história”³⁴. A existência de uma implica a existência da outra, mas a prevalência de uma sobre a outra está em concordância com “as diferentes posições que alcançou o homem no cosmos”³⁵.

O historiador das religiões, como Otto, cria um termo – “hierofania” – para denominar ao Deus vivo que, nos tempos primitivos, podia ter forma de pedra, árvore ou qualquer outro objeto ou manifestar-se através de uma situação inexplicável. Para Eliade, “a experiência profana jamais se encontrou em estado puro”, pois até “o homem que optou por uma vida profana” viu-se impossibilitado de “abolir completamente o comportamento religioso”³⁶. Justificativa para a interpretação do *sagrado* como um modo de ser que nasceu com o homem, antes da conceituação de Deus e da sistematização da religião, sendo, portanto, “um elemento na estrutura da consciência e não uma fase na história dessa consciência”³⁷.

³³ Rudolf Otto justifica o neologismo “numinoso” a partir da seguinte fórmula: se de “omen” se forma “ominoso”, e de “lumen”, “luminoso”, então é lícito fazer de “numen”, “numinoso”. *Lo santo*, p. 16. Este livro foi publicado, pela primeira vez, em 1917, sendo o título original *Das Heilige*, em alemão, que significa *O sagrado*.

³⁴ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*, p. 20.

³⁵ *Ibidem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*, p. 27.

³⁷ ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas*, v. I, p. 13.

Em um primeiro momento, então, o homem cria Deus ou os deuses e depois, para regular o culto a esses seres divinos, funda a religião. A proposta dos românticos busca restabelecer a conexão primitiva de que fala Eliade, mas afastada do conceito de Deus como criação humana. Na poesia de Castro Alves, repleta de encontros e desencontros com Deus, não se questiona a existência divina. O questionamento centra-se no permanente silêncio: *Deus! ó Deus! onde estás que não respondes?*

O pensamento de Otto e Eliade é referência quase obrigatória para antropólogos, teólogos e filósofos contemporâneos que procuram novas explicações a respeito do *sagrado*. A partir das idéias de Otto, a pensadora Maria Zambrano contextualiza o *sagrado* como o não revelado, dotado de paixão, energia e violência. “É o fundo obscuro da vida: segredo, inacessível”³⁸.

Em outra vertente, René Girard não só imprime ao *sagrado* a característica da violência destacada por Zambrano; vai além ao fusionar os jogos da violência e do sagrado em “um só”³⁹ elemento, formando “o sacro e o maculado”⁴⁰. Essa ambivalência representaria, em sentido abrangente, ordem e desordem, paz e guerra, criação e destruição. Essa duplicidade encontra-se na investigação de Eliade, citado acima, e de outros estudiosos, como Umberto Galimberti, que partem da concepção primitiva, o *sagrado* sinônimo de separado, para estabelecer que a sacralidade não é uma condição espiritual ou moral, senão o resultado do contato do homem com potências que não pode controlar⁴¹.

Galimberti, influenciado pela escola de Otto, salienta a dualidade de temor e atração, o que assegura a distância e o contato com o desconhecido, relação que constitui a “essência de toda religião”⁴². Para ele, com a religião, o homem tenta evitar a expansão descontrolada do *sagrado*.

³⁸ ZAMBRANO, Maria. *El hombre y lo divino*, p. 217 (tradução minha).

³⁹ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*, p. 323.

⁴⁰ Para Eliade, a ambivalência do sagrado não é exclusivamente de ordem psicológica (na medida em que atrai ou causa repulsa), mas de ordem axiológica: o sagrado é ao mesmo tempo sagrado e maculado. ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*, p. 21.

⁴¹ GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do sacro*, p. 11.

⁴² Ibidem, p. 11.

Em igual linha de pensamento, Gilberto de Mello Kujaswsky afirma que o sagrado é “anterior aos conceitos de Deus e do divino”⁴³, e de qualquer estrutura religiosa. E manifesta-se como “uma força prodigiosa, irresistível, uma nascente energética todo-poderosa, princípio de toda eficácia”⁴⁴, atributos aos quais Castro Alves apela em sua invocação a Deus para acabar com o sofrimento dos cativos.

Na acepção de Thais Curi Beaini, o sagrado constitui o centro do mundo, o movimento da vida, vigente por “intermédio dos cantos, da dança, da música, dos ritos e da palavra”. Através deles, “o homem, sobretudo o poeta-cantor, perpetua o devir, preservando o caráter sacral do cosmos”⁴⁵. Isso se depreende nas poesias de *Os escravos*, em que o poeta, apesar dos permanentes enfrentamentos com Deus, da indignação pela violência contra os cativos, com ou sem a permissão do divino, fortalece a índole sacral da natureza.

A interpretação do poeta preservador do caráter sacral registra-se no ensaio que Martin Heidegger escreve sobre a poesia de Hölderlin. O ato de “poetizar” conceitua-se como a nomeação dos deuses, nomeação que perderia “sua força nominativa, se os deuses mesmo não nos deram a linguagem”⁴⁶. O poeta ao nomear os deuses, atributo conferido por eles mesmos, cria universos fora do tempo e do espaço e converte-se em criador e preservador da divindade ou das divindades.

Octavio Paz, apelando também à linguagem metafórica, situa o sagrado, a poesia e o amor como “manifestações de algo que é próprio à raiz do homem”. Os três interligam-se, “sem que se possa dizer que um é anterior aos outros”⁴⁷. Os três evidenciariam a nostalgia de um estado anterior, “o estado de unidade primordial, do qual fomos separados e do qual estamos sendo separados a cada instante”⁴⁸, unidade primordial inexplicável no campo da razão.

Conforme as idéias de Otto e Eliade, o escritor mexicano considera o assombro o princípio do ato de poetizar, amar e divinizar, confundindo, às vezes, a

⁴³ KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*, p. 8.

⁴⁴ Ibidem, p. 61.

⁴⁵ BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do tempo*, p. 210.

⁴⁶ HEIDEGGER, Martin. *Arte e poesia*, p. 144.

⁴⁷ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*, p. 172.

⁴⁸ Ibidem, p. 166.

palavra poética e a palavra religiosa. A primeira insere-se no campo do *sagrado*, mas não precisa de uma autoridade divina para fluir. Seu caráter sacro centra-se na imortalidade da palavra e no poeta interlocutor entre o homem e Deus ou os deuses, traço que aparece na poesia de Castro Alves. O poeta cumpre dupla função: portador da bênção divina e condutor do grito dos cativos a Deus.

A exploração do *sagrado* em Paz, unido ao sentimento da nostalgia, repete-se no poeta francês Jean-Claude Renard, que o visualiza a partir da insatisfação existencial, tensão que provoca “um primeiro afluxo de ser” e com ele a sensação de “que não nos bastamos e permanecemos sempre no inacabado e no relativo”. Tal estado propicia o contato com a “única fonte possível: o absoluto do Mistério”⁴⁹. O Mistério configura o caminho para o *sagrado* e este, por sua vez, para a fé. E para falar dessa experiência espiritual, segundo Renard, a linguagem poética ergue-se “por sua natureza” como “mais apta que qualquer outra”⁵⁰. Ela é a mais indicada para transmitir a experiência que escapa ao mundo objetivo.

A literatura interpreta, reconstrói, consolida e imortaliza o *sagrado* e também faz o processo contrário. Em *Os escravos* assiste-se à desconstrução e reconstrução do sagrado, materializado nas figuras do Deus cristão, de Eros, metáfora do amor, e da Mãe, centrada na imagem da Maria bíblica. A ambivalência de desconstruir e reconstruir realiza-se através de um processo

intertextual com a Bíblia, que, por mais que seja divina para os cristãos⁵¹, não deixa de ser poética nem de ser literatura.

⁴⁹ RENARD, Jean-Claude. Poesia, fé e teologia. *Revista Concilium*, p. 19. O mistério, para Renard, não é o desconhecido, porque isso significaria poder ser decifrável em algum momento; ele o conceitua de “absoluto irreduzível, incognoscível em si, que ultrapassa os conceitos de ser e não-ser, de uno e múltiplo, de possível e impossível, de tempo e eternidade”. *Ibidem*, p. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁵¹ Para Antonio Magalhães o cristianismo é uma religião do livro, o que significa que boa parte de seu poder reside no fato de ser literatura, caráter que estabelece uma relação intrínseca entre Cristianismo e Literatura. MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: Teologia e Literatura em diálogo*, p. 7. Pesquisadores contrários a esta postura, como Henrique Matos consideram que a fé cristã não é uma religião do livro, mas a palavra de Deus, o verbo encarnado e vivo, e não um verbo escrito e mudo. MATOS, Henrique. *Estudar teologia: iniciação e método*, p. 27.

2.1 Acordes e figuras tonais na França

Tudo é grande com Deus, tudo é pequeno sem Deus.
René Chateaubriand

A leitura da poesia de Castro Alves obriga a uma passagem pela obra de alguns românticos franceses, direcionando a atenção para dois escritores: Victor Hugo e René Chateaubriand. Desses autores privilegiam-se teorias e reflexões relacionadas com o Romantismo e o sagrado: de Hugo, o prefácio de *Cromwell*; e de Chateaubriand, a literatura comprometida com uma religião, *O gênio do cristianismo*. O que interessa neste preâmbulo é a concepção sobre o sagrado, a inter-relação literatura, religião e Deus, deixando de lado a forma como eles trataram estes temas em sua produção literária.

No prefácio de *Cromwell*, publicado em 4 de dezembro de 1827, considerado por Théophile Gauthier “*comme les Tables de la Loi sur le Sinaï*”⁵², Hugo desenvolve a doutrina romântica, partindo das origens da relação entre Deus, homem e poesia. Com argumentos apaixonados, reescreve a história da humanidade, fazendo um paralelo com a história da poética. Nos primeiros tempos, a lira poética só tinha “três cordas: Deus, a alma e a criação”⁵³, tripla idéia, compreensão de tudo. Depois nasce a religião e com ela, os ritos que regulam as preces e os dogmas que enquadram o culto, fatos que Hugo questiona.

Para Hugo, a história da literatura inicia-se com o *Gênesis*, princípio da poesia. A primeira idade poética canta a eternidade, a Ode; a segunda soleniza a história, a Epopéia; e o terceiro canta a vida, o Drama. A expressão maior e fonte inspiradora desses períodos históricos/fictícios está configurada na ordem cronológica dos textos da Bíblia, de Homero e de Shakespeare. Nessa ordem, também, os personagens bíblicos Adão, Caim e Noé emergem como os principais

⁵² Citado por Carneiro Leão. *Victor Hugo no Brasil*, p. 119.

⁵³ HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de *Cromwell*, p. 16.

atores da poesia dos tempos primitivos. Depois, os gigantes Aquiles, Atreu e Orestes e, ao final, os homens: Hamlet, Macbeth e Otelo.

A atenção de Hugo centra-se no terceiro tempo, o drama, poesia nascida do cristianismo, que reflete o real e “resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação”. Daí a definição de Hugo: “A verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários”⁵⁴.

O escritor acusa o Cristianismo de pôr “um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus”⁵⁵. E reduz a Igreja a uma instituição monopolizadora do sagrado, monopólio que afasta os fiéis de Deus. Porém, Hugo não critica Deus. Situa-o em plano superior, sendo o máximo expoente do sagrado.

Anos antes da publicação do prefácio de *Cromwell*, nos alvares do Romantismo francês, Chateaubriand escreve uma história da poesia semelhante ao texto de Hugo. Em *O gênio do cristianismo* (1802)⁵⁶, desenvolve a *Poética do cristianismo*, concentrada em três ramos: poesia, belas-artes e literatura. Aproximando-se do pensamento de Hugo, situa o início da poesia na narração dos amores entre Adão e Eva, gênese, que qualifica de tragédia. Diferentemente de Hugo, Chateaubriand está convencido de que “o caráter distintivo do cristianismo é aliar sempre o homem a Deus, ao passo que as falsas religiões separam a criatura do Criador”. Essa característica, segundo ele, é de “incalculável vantagem”, a qual os poetas deviam destacar “em vez de desprestigiar”⁵⁷ a religião cristã.

Se Hugo culpa o Cristianismo de ter introduzido no homem o sentimento de melancolia, Chateaubriand tenta uma justificação para esse novo estado de

⁵⁴ Ibidem, p. 42.

⁵⁵ Ibidem, p. 22.

⁵⁶ Tristão de Athayde, no prefácio de *O gênio do cristianismo*, da edição de 1964, aponta um dado interessante: no Brasil realizou-se a primeira tradução desse livro, precisamente na Bahia, em 1849. A tradução esteve a cargo do Padre Mariano de Santa Rosa de Lima.

⁵⁷ CHATEAUBRIAND, François-René. *O gênio do cristianismo*. Vol. I, p. 203. Para fins deste trabalho, só me referirei à *Poética do Cristianismo* que o autor desenvolve em cinco livros: 1) Exame geral às epopéias cristãs, 2) A poesia em suas correlações com o homem – caracteres, 3) Continuação da poesia correlativa à humanidade – paixões, 4) Do maravilhoso ou da poesia em suas correlações com os seres sobrenaturais, 5) A Bíblia e Homero.

ânimo, ausente no tempo em que o mundo era governado pelos bárbaros. Para ele, a melancolia surge porque a religião põe em contato o homem com as misérias da humanidade e o faz meditar sobre sua existência. A melancolia é um sentimento predominante na lírica abolicionista de Castro Alves, quase sempre enfocada em sinal positivo.

Ao contrário de Hugo, que não critica os deuses mitológicos, Chateaubriand dedica um capítulo a explicar as circunstâncias de ser a divindade cristã poeticamente superior às divindades do paganismo. E defende o Deus cristão com a mesma imaginação e paixão com que foram construídos os deuses homéricos, como se observa nas seguintes linhas:

Cremos que se dispensam provas demonstrativas da superioridade, em poesia, do Deus dos cristãos ao Júpiter antigo. À voz do primeiro (Deus) os rios arrepiam seu curso, cerra-se o céu como se fosse um livro, entreabrem-se os mares; abatem-se os muros das cidades, ressuscitam os mortos, caem pragas sobre as nações. [...] O Júpiter de Homero, abalando o céu com um franzir do sobrolho, é de certo muito majestoso; mais Jeová baixa ao caos, e ao proferir o *Fiat Lux*, o fabuloso filho de Saturno abisma-se, e recai no nada⁵⁸.

Estas palavras não devem ser lidas como um modo de dissociação entre o autor e os deuses pagãos. Chateaubriand, como a maioria dos românticos, inclusive Hugo, sente admiração pelos deuses gregos. E o demonstra quando faz um paralelo entre a Bíblia e os livros de Homero, alegando que os poemas homéricos receberam com o percorrer do tempo uma espécie de santidade que justifica comparar o Deus cristão com as divindades gregas sem cair em profanação.

Hugo, por sua parte, vincula os seres mitológicos ao nascimento e emprego do “grotesco nas artes”, em sentido positivo. Esse termo, na sua definição, representa “um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida” que permite ao artista elevar-se “para o belo com a percepção mais fresca e mais

⁵⁸ Ibidem, p. 292.

excitada”⁵⁹. Essa seria uma das possíveis razões para que os poetas do século XIX incorporassem na sua lírica a gama de deuses pagãos⁶⁰.

Entre a poética de Hugo e a de Chateaubriand ocorrem mais aproximações que diferenças. Ambos, ao construírem suas teorias, sentem que agem mais no papel de historiadores do que poetas e estão impregnados de atração pelo *sagrado*, ainda que o primeiro ataque a Igreja e o segundo a louve.

A *Poética do cristianismo* é um passeio religioso pelas diferentes épocas da literatura pagã e cristã, uma defesa de Deus e da Bíblia, que pode ser interpretada, na afirmativa de Henri Peyre, como um desejo obcecado de “reconciliar dois impérios inimigos, o paganismo e o cristianismo”⁶¹. Quando Hugo fala da fusão do grotesco e do sublime, compreende o paganismo, com seus deuses em permanente confronto, e o cristianismo com a harmonia de um único Deus. Então tratar-se-ia, também, da reconciliação, para usar as palavras de Peyre, de “dois impérios inimigos”. O marcado interesse pelo paganismo fez que René Wellek os qualificasse de “mitólogos”, recaindo sobre Hugo a supremacia desse e outros títulos, “o mais ambicioso mitólogo, simbolista e profeta de todos os românticos”⁶².

Se na visão de Wellek, Hugo é o maior mitólogo, Chateaubriand, na perspectiva de Peyre, é o primeiro a despertar em seus compatriotas poetas “a sensibilidade para a grandeza”⁶³ do livro sagrado, a converter o *Antigo* e o *Novo Testamento* em foco de atenção e de inspiração de escritores do Romantismo. Tudo isso antes da afirmativa de Hugo de que “a Bíblia é meu livro” e do “abuso” que este fizera “do nome de Cristo”⁶⁴ em suas primeiras Odes.

Com um discurso que se articula à postura de Peyre, o pesquisador Roger Picard considera a estética de Chateaubriand responsável pela condução dos poetas ao suposto caminho da verdade, incentivando-os a voltarem o espírito às

⁵⁹ Ibidem, p. 31.

⁶⁰ Existiriam outros motivos, como aponta Calasso “por secular hábito acadêmico ou, talvez, para parecerem nobres, exóticos, pagãos, eróticos, eruditos”. CALASSO, op. cit., p. 10.

⁶¹ PEYRI, Henri. *Introdução ao Romantismo*, p. 137.

⁶² WELLEK, op. cit., p. 155.

⁶³ PEYRI, op. cit., p. 132.

⁶⁴ Ibidem, p. 147.

idéias religiosas susceptíveis de condicionar o bem e, mesmo, quando incrédulos ou rebeldes, não esquecerem “o problema religioso”⁶⁵. Dessa forma, o poeta romântico sente-se inspirado e porta-voz de Deus. A esse respeito, Picard qualifica Hugo como o mais religioso e mais mítico dos poetas românticos e, para isso, apóia-se no prefácio de *Cromwell*, onde se pode ler a seguinte afirmação: “a única finalidade do poeta era guiar os homens para o bem”. E o bem, para ele, era Deus. A poesia de Castro Alves segue essa trilha poética, havendo nela o amor a Deus, à margem de ser uma relação de conflito e uma admiração pelos deuses homéricos. O bardo compartilha o desprezo pela Igreja como instituição e sente-se um profeta, guiando o povo para o bem.

Hugo e Chateaubriand, apesar das desavenças a respeito da instituição eclesiástica e da religião cristã, acreditam que a poesia nasceu para louvar o criador e representa o reencontro com Deus. Vinte quatro anos depois da publicação de *O gênio do cristianismo*, um Chateaubriand desiludido, no *Essai sur les Révolutions*, se pergunta: qual será a religião que substituirá o cristianismo? Esse questionamento tem suas raízes no predomínio do império do *mal*, sinônimo de escravidão no Brasil, e das injustiças sociais na França.

Se há uma frase que resume *O gênio do cristianismo*, o espírito de seu criador e, em parte, do movimento romântico francês, é sem dúvida aquela que Chateaubriand desliza quase ao final do primeiro volume: “Tudo é grande com Deus, tudo é pequeno sem Deus”⁶⁶. Esse sentimento estará presente em todas as faces do Romantismo no Brasil.

⁶⁵ PICARD, Roger. *El Romanticismo social*, p. 38-39.

⁶⁶ CHATEAUBRIAND, op. cit., p. 348.

2.2 Ecos e reverberações no Brasil

No Brasil, o Romantismo foi uma
força religiosa, social e nacional.
Paul Hazar

Ao estudar a presença da religião na literatura durante o Romantismo brasileiro, Antonio Candido sustenta ser a mesma “um elemento indispensável à reforma literária”⁶⁷, mas aclara que não se trata de um elemento novo, porque “os escritores dos séculos XVI, XVII e XVIII já produziam poesia e prosa de cunho religioso, inspirado em Cristo, nos santos e nos dogmas da religião”⁶⁸. No trânsito do século XVIII ao XIX, menciona o interesse surgido entre os escritores românticos pelo *Antigo Testamento*.

Ainda em Candido, se os poetas da primeira fase foram os mais religiosos, isso não exime os demais dessa influência. Na maioria se manifesta o sentimento pelo sagrado. O historiador e ensaísta distingue dois tipos de religiosidade entre os românticos: na primeira etapa, a religião como “fé específica, crença e devoção” e, na segunda, concebida como “posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido”⁶⁹.

A ampla produção religiosa, para Candido, no primeiro período romântico, obedecia, além da influência dos escritores franceses, à presença da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro em 1808. A atmosfera literária viu-se contagiada de perto pelo cristianismo que emanava da monarquia portuguesa, sendo um fator determinante o marcado catolicismo de Dom João VI.

⁶⁷ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2, p. 16. Considera que a religiosidade romântica não obedece a uma questão de tradição, senão a motivos de ordem histórico-social, sendo um dos motivos externos principais o renascimento da fé cristã na França e na Itália, países que inspiraram os escritores brasileiros.

⁶⁸ CANDIDO, op. cit., v. 1, p. 218.

⁶⁹ CANDIDO, op. cit., v. 2, p.17.

Para o Novo Mundo, indistintamente tratando-se de colônias portuguesas ou espanholas, era impossível conceber a vida sem religião. Admitindo ser a religião o começo e o final de tudo, então a escritura não podia ser diferente.

No Brasil os historiadores destacam entre as obras dos pré-românticos influenciados pela religião os *Provérbios de Salomão* (1815), de José Elói Otoni, poeta que se debate em crise religiosa. Ressaltam, também, *A assunção da Santíssima Virgem* (1819), do Frei Francisco de São Carlos, que demonstra uma devoção especial pela virgem Maria, inaugurando o marianismo na escrita literária. E, por último, *Salmos de Davi* (1820) e *Poesias sacras e profanas* (1821), publicações póstumas do Padre Antônio Pereira de Sousa Caldas, acusado, quando estudante, pelo Santo Ofício de “herético, naturalista, deísta e blasfemo”⁷⁰.

Essas obras, para Antônio Soares Amora, “constituíram o mais abundante e influente da produção literária brasileira no primeiro quartel do século XIX”⁷¹, etapa que a historiadora Luciana Stegagno Picchio denomina de “aberturas românticas”⁷². Esses textos, qualificados por unanimidade de insulsos por críticos e historiadores, foram o prelúdio do novo movimento de renovação literária, marcado pela fé, pelo cristianismo e pelo catolicismo, traços esses que se manteriam em todas as fases românticas.

A unanimidade dilui-se na divisão do Romantismo brasileiro. Candido, Moisés, Péricles da Silva Ramos e Soares Amora o classificam em três fases, enquanto Afrânio Coutinho identifica quatro fases. Porém, o problema é mais complexo ainda. Os integrantes do primeiro grupo, apesar da concordância tríplice, discordam a respeito da data de início e término de cada um desses momentos. Candido faz a classificação a partir de autores e não de datas. Tampouco Silva Ramos se aventura a fornecer datas, estabelecendo apenas três gerações. Para Moisés a etapa inicial configura-se de 1836 a 1853; a segunda, de 1853 a 1870; e a terceira de 1870 a 1881. Entretanto, na divisão de Soares Amora, a primeira geração vai até o ano de 1840; a segunda termina em 1860; e a última, quando ocorre o declínio do Romantismo, a partir de 1860.

⁷⁰ STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*, p. 163.

⁷¹ AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*, v. 2, p. 52.

⁷² STEGAGNO PICCHIO, op. cit., p. 160.

Em postura diferenciada, Coutinho identifica quatro momentos: o primeiro inicia-se em 1836, com o manifesto romântico, a revista *Niterói e Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e encerra-se em 1840; o segundo, de 1840 a 1850, caracteriza-se pelo indianismo de Gonçalves Dias; o terceiro, pelo individualismo e subjetivismo de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Casimiro Abreu e Bernardo Guimarães, no interregno de 1850 a 1860. O último momento surge, depois de 1860, com Castro Alves e José de Alencar (ambos relacionados com o Romantismo liberal e social), sem ser determinada a data do seu término.

O número de gerações do Romantismo sempre será motivo de polêmica, mas os historiadores coincidem em afirmar que Domingos José Gonçalves de Magalhães iniciou o movimento no Brasil. E a referência maior sobre o término recai em Castro Alves.

Além das correntes historiográficas e suas diferenças, a temática de Deus e da religião esteve presente na poética de todas as gerações românticas. No prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*, escrito em junho de 1836, Gonçalves de Magalhães, influenciado por convicções religiosas, assenta as bases do que deveria ser a missão do novo poeta brasileiro: a poesia e o *sagrado* eram uma só voz, unidos por um vínculo ancestral, que vinha desde a criação divina. A composição poética não podia estar afastada do divino. Sua fé, que roçava os limites do fanatismo, o levou a comparar o poeta sem religião e sem moral a um veneno derramado. Para Gonçalves de Magalhães,

A poesia, este aroma da alma, deve de contínuo subir ao senhor; som acorde da inteligência deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O Poeta, empunhando a lira da Razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo [...] O poeta sem religião e sem moral é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede. Ora, nossa religião, nossa moral, é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa e a América: e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros⁷³.

⁷³ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*, p. 41-42.

Eis, aqui, um discípulo do sentimentalismo religioso de Hugo e de Chateaubriand, observado por José Veríssimo⁷⁴. Emulando os escritores franceses, Magalhães via na escrita, na poesia, a presença divina. A poesia não tinha sentido se não olhasse o criador. Aspecto destacável é a publicação de *Suspiros poéticos e Saudades* na França, onde o poeta embriaga-se com cantos poéticos e religiosos, e de tristeza e saudades. Em fevereiro de 1842, quando Castro Alves ainda não havia nascido, Gonçalves de Magalhães, em um discurso sobre a importância da filosofia, referia-se a Deus como o centro de tudo, princípio e fim de toda explicação. A prédica religiosa havia passado da poesia ao discurso filosófico:

Deus é, pois, para a inteligência humana o que o sol é para nosso sistema planetário. A primeira verdade da inteligência é a mesma inteligência, como princípio pensante, e condição subjetiva de todas as verdades humanas; daí nasce imediatamente a noção de sua causa, da causa necessária que é Deus, sem o qual nada se compreende, nada se explica, nem a inteligência a si mesma se entende⁷⁵.

O postulado de Gonçalves de Magalhães, de que o poeta devia cantar “o santo, o justo, o belo”, ramificações de Deus, “sem o qual nada se compreende, nada se explica”, foi seguido por Antônio Gonçalves Dias, considerado pelos historiadores a primeira grande figura do Romantismo brasileiro. Deus e religião seguiram constituindo os eixos da poesia, o que fica estabelecido no prólogo de *Primeiros cantos* (1846), sua obra inaugural:

[...] com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler na minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as idéias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a idéia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – A

⁷⁴ Para Veríssimo, a religiosidade poética de Magalhães baseava-se no renascer religioso na Alemanha, no idealismo filosófico de Kant e Hegel, e na França, no sentimentalismo de Chateaubriand. No Brasil houve influência de Monte Alverne, mestre do poeta. VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira*, p. 127.

⁷⁵ Discurso de Magalhães “sobre o objeto e importância da filosofia”. Citado por Maciel de Barros, em *A significação educativa do Romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães, p. 258.

poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir⁷⁶.

Como em Gonçalves de Magalhães, o discurso de Chateaubriand e Hugo continua a nortear a construção literária de Gonçalves Dias. A influência de Chateaubriand com *Átala* e *Os natchez* é decisiva para a corrente romântica indianista⁷⁷. Com os versos do autor de *O gênio do cristianismo*⁷⁸, à guisa de epígrafe, Gonçalves Dias abre os poemas de *Primeiros cantos*.

E na mesma dimensão dos dois escritores franceses, a Bíblia converte-se em sua arquitetura poética. Um dos processos intertextuais com as Sagradas Escrituras exemplifica-se no fragmento *Meditação* (1846), publicado na revista *Guanabara* em 1850, em que o indianista desenha a imagem do poeta/vidente, faz uso de narrações e versículos bíblicos para defender o escravo.

A geração de Gonçalves Dias, nas palavras de Veríssimo, além de patriótica, era “religiosa e moralizante”⁷⁹, qualificativos compartilhados por todos os pesquisadores de história da literatura brasileira. *Meditação* é uma mostra desse traço religioso e moralizante da primeira fase romântica.

A segunda geração inicia-se com Manuel Antônio Álvares de Azevedo, de acordo com a voz majoritária dos estudiosos. E como seus antecessores, o ex-aluno de Gonçalves de Magalhães unirá a poesia a Deus e também ao amor, fazendo da poesia e do amor duas criações divinas. No prefácio da segunda edição de *Lira dos vinte anos* resgata essa teoria romântica:

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração – ó meus amigos, recebei-a no peito e amai-a como o consolo que foi de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus⁸⁰.

⁷⁶ DIAS, Gonçalves. *Primeiros Cantos*. In: *Obras completas*, p. 21.

⁷⁷ Para Soares Amora, a poesia indianista brasileira teve influência européia, especialmente nas obras de Chateaubriand e de Ferdinand Denis. Op. cit., p. 126.

⁷⁸ Les infortunes d'un obscur habitant des/ bois auraient-elles moins de droits à nos/ pleurs que celles des autres hommes?

⁷⁹ VERÍSSIMO, op. cit., p. 127.

⁸⁰ ÁLVARES DE AZEVEDO, Manuel Antônio. *Poesias completas*, p. 31.

Associação que Lamartine explora nos seguintes versos: *Dieu, amour e poésie sont les trois/ mots que je voudrais seuls graver sur/ ma pierre, si je mérite une Pierre*, os quais Álvares de Azevedo coloca na epígrafe de sua obra inaugural. A geração do poeta que “sonhou e amou a vida”⁸¹ esteve sob o predomínio de Byron⁸² e Lamartine, mas não esqueceu a poética de Hugo, ainda que sem a importância que este alcançaria no tempo de Castro Alves. Ilustra a influência de Hugo em Álvares de Azevedo uma estrofe de *Idéias íntimas*:

Na minha sala três retratos pendem
Ali Victor Hugo. Na larga fronte
Erguidos luzem os cabelos loiros/
Como c’roa soberba. Homem sublime
O poeta de Deus e amores puros⁸³.

E a Bíblia, como uma entre outras fontes inspiradoras, registra-se no décimo primeiro canto de *Idéias íntimas*:

Junto ao leito meus poetas dormem
O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron
– Na mesa confundidos⁸⁴.

De forma diferente da atitude poética da geração passada, Álvares de Azevedo reedita as histórias bíblicas com um tom de blasfêmia. Mostra-se isso no poema *O editor*:

Se houvesse o Deus vintém no Paraíso
Eva não se tentava pelas frutas,
Pela rubra maçã não se perdera;
Preferiria de certo o louro amante
Que tine tão suave e é tão macio!⁸⁵

Por outro lado, uma ambivalência de crença e descrença marca *Lágrimas de sangue*:

Perdão, meu Deus! Perdão

⁸¹ A estrofe completa: “descansem o meu leito solitário/ na floresta dos homens esquecida/ à sombra de uma cruz, e escrevam nela:/ – Foi poeta – sonhou – e amou na vida”. Pertence ao poema *Lembrança de morrer*, um de seus escritos mais representativos. Ibidem, p. 148.

⁸² Por influência de Byron, algumas das obras de Álvares de Azevedo estão ligadas a um certo satanismo, caso de *Noite na taverna* e *Macário*.

⁸³ ALVARES DE AZEVEDO, op. cit., p. 173.

⁸⁴ Ibidem, p. 178.

⁸⁵ Ibidem, p. 232.

Se neguei meu Senhor nos meus delírios⁸⁶.

Sem o movimento do sacro ao profano, Luis Fagundes Varela, outro escritor de vida breve como Castro Alves e Álvares de Azevedo, declara-se, sem temores, poeta religioso. Para Candido, Varela seria a máxima figura do romantismo religioso com seu *Anchieta ou Evangelho nas selvas* (1875), cuja publicação não alcançou ver, deixando inéditos também *Cantos religiosos* (1878) e *Diário de Lázaro* (1880).

Pela perspectiva de Massaud Moisés, *Anchieta* representaria para seu autor uma espécie de “conversão final, a catarse redentora, a entrega total à fé cristã”⁸⁷ depois de tantos anos de sofrimento. Como Jó, o legendário personagem bíblico, não renuncia à fé; pelo contrário, a reafirma através da escrita. Apesar de *Anchieta*, composto por 8.484 versos, não ter despertado o interesse dos críticos por questões estilísticas, é um documento histórico que evidencia o predomínio do *sagrado* na poética brasileira.

Como afirma Candido, sem o fanatismo da primeira geração, a religião continuou seduzindo os poetas brasileiros da segunda fase. Essa paixão pelo *sagrado* passaria à terceira geração e alcançaria, de alguma ou de outra forma, a todos os bardos condoreiros⁸⁸. Então, o sentimento do *sagrado* na poesia abolicionista de Castro Alves – a ser explorado nas linhas melódicas seguintes – não é um fato isolado ou vinculado, de forma exclusiva, a Hugo, Chateaubriand e ao Romantismo francês. Teve raízes mais fundas. Os escritores que o

⁸⁶ Ibidem, p. 137.

⁸⁷ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*, v. II, p. 167. Massaud, como a maioria dos estudiosos, critica o livro por não apresentar um “poeta inspirado nem um versejador exímio”. Varela haveria tentado criar uma epopéia brasileira, fugindo aos estereótipos indianistas da época. Candido e Aderaldo Castello, sem o rigor de Moisés, o descrevem como “páginas da mais pura inspiração bíblica”. CANDIDO; CASTELLO. *Do Romantismo ao simbolismo*, p. 47.

⁸⁸ Assim denominada por fazer referência ao *condor*. Poesia que ia do sublime ao hiperbólico. A maioria de historiadores afirma que Tobias Barreto e Castro Alves criaram a nova escola, em Pernambuco. Veríssimo discorda dessa afirmativa e assegura ser o poeta Pedro Luís o iniciador da poesia *condoreira*, com a publicação de *Os Voluntários da morte*, em 1863. VERÍSSIMO, op. cit., p. 220. Em todo caso não seria errôneo dizer que Castro Alves e Tobias Barreto foram os máximos expoentes desta escola que, no dizer de Stegagno Picchio, representa nas letras brasileiras o que a estética de Victor Hugo é para as letras francesas: aquele gosto pelas antíteses, pelas hipérboles, pelo tom oratório e messiânico”. STEGAGNO PICCHIO, op. cit., p. 215.

antecederam reafirmaram esse vínculo inevitável com o *sagrado*, e aqueles que viriam depois não poderiam permanecer imunes a tantos séculos de cristianismo.

3 Tríade melódica em *Os escravos*

A palavra proferida ou inscrita, a letra, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria de seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio.

Jacques Derrida

A palavra escrita enfrenta a re-escritura e a desescrita, a leitura e a desleitura, para usar a terminologia de Harold Bloom. Este processo de desescrita e desleitura exterioriza-se na multiplicidade de olhares e vozes que emergem de um poema, fonte inesgotável de significantes, demarcações e clivagens. Aí se conjuga a afirmativa de Jacques Derrida: “a letra é sempre roubada porque sempre aberta”⁸⁹. Convite para o furto pré-determinado e consciente de um novo olhar, olhar que cria e recria outro corpo textual, outro “tecido de citações”⁹⁰, em que, seguindo a voz de Barthes, “se casam e se contestam escrituras variadas, nas quais nenhuma é original”⁹¹.

E nesse jogo de apropriação e *abertura*, encontra-se, em parte, um dos deslindes para a reconstrução ou, quiçá, desconstrução da arquitetura poética temática de *Os escravos*, ou seja, a instauração da tríade melódica⁹², metáfora de “temas maiores”: *Deus*, *Eros* e *Mãe*, que aflora no território do *sagrado*. Tais eixos unem-se e disseminam-se no corpo textual, compondo melodias de revolta, desespero, euforia, amor e saudade, e misturando sentimentos derivados da luta abolicionista, na qual Castro Alves tem o canto mais sonoro. Canto de múltiplas vozes, de uma mesma voz: o cativo. Variações sonoras de um mesmo som: o abolicionismo, sempre na ondulação rítmica do *allegro*. São ecos de vozes e sons que se alternam sem quebrar a harmonia, põem-se e sobrepõem-se, cruzam-se e entrecruzam-se na contextura polifônica, dando origem a novas combinações melódicas. Como diz Hegel, um tema que “faz nascer um outro, e assim, ambos se sucedem, se encadeiam, se possuem mutuamente, se transformam, desaparecendo e aparecendo alternativamente vencidos e vitoriosos”⁹³.

Na primeira linha melódica, está presente a temática de *Deus*; na segunda, *Eros*; e na terceira, *Mãe*. Nessa ordem fluem, na escrita, o que poderia indicar sua importância na composição poética e na sinfonia do *sagrado* em Castro Alves. A

⁸⁹ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*, p. 121.

⁹⁰ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*, p. 68.

⁹¹ Ibidem, p. 69.

⁹² O conceito de melodia utilizado corresponde a Hegel, para quem é um “elemento graças ao qual o reino dos sons, repousando sobre a base do compasso animado de um ritmo e dos movimentos e diferenças harmônicas, se afirma como a expressão espiritualmente livre”. HEGEL. *Estética/Pintura e Música*, v. 1, p. 219.

⁹³ Ibidem, p. 191-192.

primeira, por momentos, domina e abrange as outras, sem conseguir silenciá-las. É a melodia mais audível, o timbre mais ressoante. E Castro Alves distende-se e recua e a seguir entrega-se a outra melodia, Eros, “predominante e independente”⁹⁴. São notas suaves, melancólicas. E mais uma vez, em simultâneo, distende-se e recua, e oferece a terceira melodia, Mãe, que gravita no sublime, em notas fortes. Eis aí os fundamentos da construção poética, a tríade melódica, no fundo uma partitura poético-musical com notas convergentes e divergentes.

⁹⁴ Para Hegel cada melodia, seja qual for o gênero de música, deve ser um “elemento predominante, independente”. HEGEL, op. cit., p. 253.

4.

3. **A dualidade de *Deus***

Há tempo de nascer e tempo de morrer;
tempo de plantar e de arrancar o que se
plantou; tempo de matar e tempo de curar;
tempo de derrubar e tempo de edificar,
tempo de chorar e tempo de rir [...] Tempo
de calar e tempo de falar; tempo de amar e
tempo de odiar; tempo de guerra e tempo
de paz [...] Tudo o que Deus fez é
apropriado a seu tempo.

Eclesiastes III:2-1

Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!
É, pois, teu peito eterno, inexaurível
De vingança e rancor?...
E que é que fiz, Senhor? Que torvo crime
Eu cometi jamais que assim me oprime
Teu gládio vingador?!..

*Vozes d'África*⁹⁵

Em *Os escravos*, o Deus de Castro Alves é ambivalência, ausência, rancor, vingança, castigo e presença, amor, paixão, esperança. Deus reúne todas as faces das paixões humanas. Configura-se na dualidade de nascer e morrer, matar e curar, derrubar e edificar, falar e calar, os tempos das formas opostas do *Eclesiastes*.

A Bíblia traz mais exemplos desse paradoxo, sendo um deles o *Livro de Jó*, que revela uma face pouco conhecida de Deus. Com olhos psicanalíticos, Carl Jung descreve o Deus de Jó como um ser “excessivo nas suas emoções, que sofria por causas desses excessos” e que, ao mesmo tempo, “reconhecia a cólera e o ciúme que o corroíam, o que lhe era doloroso”⁹⁶, atributos que historicamente não são relacionados com a imagem *sagrada*.

Nesse Deus, relata Jung, “a percepção existia ao lado da falta de percepção, a bondade ao lado da crueldade e a força criadora ao lado da vontade destruidora”. Ao invés dos ensinamentos religiosos que falam somente de um Deus cristão bom e justo, conclui que “tudo havia nesse Deus e uma coisa não impedia a outra”⁹⁷.

Isso se revela, na acepção de Mello Kujawski, como uma *coincidentia oppositorum*. “O Deus do amor convive com o Deus colérico; o luminoso com o noturno; o belo com o terrível; a plenitude com o vazio”⁹⁸. As duas faces estão ligadas como a vida e a morte. E, assim, o confirma o mesmo Deus bíblico: “Eu

⁹⁵ CASTRO ALVES, op. cit., p. 290-293.

⁹⁶ JUNG, Carl. *Resposta a Jó*, p. 7.

⁹⁷ Ibidem, p. 7.

⁹⁸ KUJAWSKI, op. cit., p. 17.

sou Javé, e não existe outro: eu formo a luz e crio as trevas; sou o autor da paz e crio a desgraça. Eu, Javé, faço todas essas coisas” (Is XLV:6-7).

Já em *Gênesis*, no princípio do princípio, segundo Miles, “vemos a divindade – enquanto Senhor e enquanto Deus – em permanente conflito com a humanidade”⁹⁹. Deus semeia a vida e, depois, condena pela desobediência de um só homem a todas as gerações: “maldita seja a terra por sua causa” (Gn III:17). Essa atitude representa o ato inaugural da fúria divina, fúria que renasce no dilúvio universal: “eliminarei da face da terra todos os seres que eu fiz” (Gn VII:4).

Na exegese de Richard Elliott Friedman, falar de um Deus da ira nas escrituras hebraicas “é, em parte, correto”, porque os relatos bíblicos descrevem, também, um ser “compassivo e ameno que aparentemente anseia por uma solução para a luta entre o divino e o humano”¹⁰⁰.

O *Antigo Testamento* testemunha e privilegia a imagem de um Deus dominado pela ira desde a criação do homem; o *Novo Testamento*, pelo contrário, demarca e sobrepõe a imagem de um Deus justo e misericordioso que “en personne s’offre en holocausto pour abolir la faute originelle”¹⁰¹.

A Bíblia mostra um ser único que condensa uma gama de sentimentos humanos, bons e maus, enquanto na mitologia grega criou-se uma multidão de divindades, sendo atribuídas a cada uma delas qualidades específicas.

O Deus bíblico compartilha com as divindades de que falam os textos da Antigüidade¹⁰², anteriores aos tempos bíblicos, a capacidade para sentir como qualquer mortal: amor, ódio, vingança, raiva, vaidade, orgulho. Exemplo disso encontrar-se-ia no relato da libertação do povo de Israel do Egito, na ocasião em que Deus fala a Moisés: “quando você voltar ao Egito, procure fazer na presença do Faraó os prodígios que coloquei à sua disposição. Mas eu vou endurecer o coração do Faraó, para que ele não deixe o povo partir” (Ex IV:21). Essa passagem mostra uma imagem contraditória de Deus: por um lado, quer libertar o

⁹⁹ MILES, op. cit., p. 63.

¹⁰⁰ FRIEDMAN, Richard Elliott. *O desaparecimento de Deus*: um mistério divino, p. 120.

¹⁰¹ DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la Bible*, p. 41. Deus em pessoa se oferece em holocausto para abolir o pecado original (tradução minha).

¹⁰² Por textos da Antigüidade estou incluindo o conjunto de histórias da mitologia.

povo de Israel e, por outro, ele endurece o coração do Faraó para demonstrar seu poder, propiciando mais sofrimento, morte e destruição.

Em outra passagem, no *Êxodo*, Deus insiste nessa postura contraditória, ordenando, de novo, a Moisés: “apresente-se ao Faraó, pois eu endureci o coração dele e de seus ministros, para realizar entre eles os meus sinais, a fim de que você conte a seu filho e ao seu neto de que modo eu caçoei dos egípcios” (Ex X:1-2). Se a mensagem divina é a convivência pacífica, a harmonia entre os povos, qual é a intenção de instigar a violência?

Essa contradição divina reaparece no cenário da escravidão brasileira. Se todos os homens são iguais ante Deus, como explicar o cativo no Brasil? Baseado na mensagem de igualdade, Castro Alves exige uma resposta para as preces dos cativos. Mergulha nas imagens opostas do divino (amor/ódio, presença/ausência, liberdade/escravidão) para denunciar a subjugação do povo africano.

Na estrofe epigrafada de *Vozes d'África*, o poeta constrói um Deus de *vingança e rancor*, indiferente diante da dor dos escravizados. Essa imagem poética corrobora algumas passagens bíblicas relacionadas à escravidão, prática comum desde os tempos do *Gênesis*, quando Lia recebe de presente a escrava Zilma (Gn XIX:24) e Sara oferece a Abraão sua escrava egípcia Agar (Gn XVI:1-4). No *Levítico*, Deus legaliza e regulamenta a venda e compra de pessoas quando diz a Moisés no Monte do Sinai que “os escravos e escravas de vocês deverão ser comprados dentre as nações que estão ao redor, delas vocês poderão adquirir escravos e escravas” (Lv XXV:44). Versículos depois, Deus perpetua a instituição escravocrata: “vocês poderão deixá-los [os escravos] como herança aos filhos que vierem depois de vocês” (Lv XXV:46). No mesmo livro, Deus regula a possível “libertação” dos escravos (Lv XXV:47-54) e proíbe a venda dos filhos do povo do Israel (Lv XXV:46)

Estudiosos da Bíblia optam por estabelecer uma linha divisória entre o perfil da escravidão nos livros bíblicos e o escravismo na América. Tal é o caso de Norman Russell Champlin, que observa nas Sagradas Escrituras “um clima de afeição mútua” entre os proprietários e seus escravos e “não aquelas atitudes

odiosas e racistas que caracterizaram a escravidão negra”¹⁰³ na América. Na mesma linha, José Carvalho defende que, nos tempos bíblicos, “as relações entre o amo e seu servo eram amenizadas pelas normas legais”¹⁰⁴. Para Calisto Vendrame, “o escravo israelita é praticamente um assalariado que paga as dívidas com seu serviço de tempo estritamente limitado”¹⁰⁵. Porém, pergunto: se havia esse clima de afeição mútua entre amo e escravo, então por que Deus teria de resgatar o povo de Israel do Egito? Por que as preces dos israelitas? A resposta a esse questionamento, segundo Vendrame, seria que “Israel era um bem de Javé”¹⁰⁶.

Em síntese, no *Antigo Testamento*, Deus aprova a escravidão de todas as raças, menos a de Israel. No *Novo Testamento*, Cristo mantém-se à margem desse tema¹⁰⁷, ainda que alguns exegetas lêem a frase consignada pelo evangelista Mateus – “Eu garanto a vocês: todas as vezes que vocês não fizeram isso a um desses pequeninos, foi a mim que não o fizeram” (Mt XXV:45) – como “um caminho da abolição da escravatura”¹⁰⁸. Além das interpretações, existem diversas passagens que exortam os escravos a não desrespeitar seus proprietários, o que pode ser entendido por aceitação da escravidão. Essas invocações estão na *Epístola a Timóteo*: “aqueles que se encontram sob o jugo da escravidão devem tratar seus patrões com todo respeito” (1Tm VI:1); na *Epístola aos Colossenses*: “escravos obedeçam em tudo aos seus senhores humanos, não só quando vigiados, para agradar aos homens, mas com simplicidade de coração por temor ao Senhor” (Cl III:22); e na *Epístola aos Efésios*: “escravos, obedeçam aos seus senhores nesta vida, com temor e tremor, com simplicidade de coração, como a Cristo” (Ef VI:5). Os três textos, ao contrário de repudiar a escravidão, a perpetuam. É Deus que, através dos escritores bíblicos, ordena os cativos a servir aos seus senhores mediante uma promessa no Além.

¹⁰³ CHAMPLIN, Russell Norman. *O Antigo Testamento interpretado*, p. 4244.

¹⁰⁴ CARVALHO, José. *A igreja e a escravidão: uma análise documental*, p. 17.

¹⁰⁵ VENDRAME, Calisto. *A escravidão na Bíblia*, p. 225.

¹⁰⁶ Idem, p. 225.

¹⁰⁷ A razão desse silêncio, segundo Champlin seria que “o cristianismo não foi instituído para impor mudanças sociais e, sim, para pregar o reino de Deus”. CHAMPLIN, op. cit., p. 4244.

¹⁰⁸ VENDRAME, op. cit., p. 19.

Diferentemente da invocação bíblica, Castro Alves revolta-se contra a escravidão. O poeta empresta sua voz e palavra ao escravo para suplicar clemência e exigir justiça a esse Deus silencioso, que castiga e cala. O *eu* poético identifica-se com o cativo, vítima do *gládio vingador* de Deus, visto como uma força superior, *mysterium tremendum*, na terminologia de Otto. Essa explicação conjuga-se com a descrição de Diel: o nome Deus “ne signifie absolument rien d’autre que l’émotion devant l’inexplicable”¹⁰⁹. Esse mistério inexplicável, recobrando a voz de Otto, origina no homem situações “de sumersión, de empequeñecimiento, de anonadamiento”¹¹⁰, provoca paralisia, distanciamento e estranha atração, configurando o “doble carácter de lo numinoso que se descubre a lo largo de toda la evolución religiosa”¹¹¹.

Tal situação pode ser percebida quando, em *Vozes d’África*, o escravo, após enfrentar Deus (*não basta inda de dor, ó Deus terrível?!/*), reduz-se como sujeito e questiona em busca de resposta: *E que é que fiz, Senhor?* Procura a origem da ira divina em crimes que não cometeu, transita pelos caminhos da memória até tempos imemoriais. E insiste: *Que torvo crime/ Eu cometi jamais que assim me oprime/ Teu gládio vingador?!*

O cativo teme um Deus que não perdoa, implacável, disposto a erguer o gládio. Essa imagem vingadora do divino parece extraída do *Êxodo* (IV:24), referida por Otto para ilustrar a fúria de Deus. Nesse texto bíblico, relato misterioso e de difícil interpretação, aparece um Javé¹¹² colérico que tenta atacar Moisés de

¹⁰⁹ DIEL, op. cit., p. 47. [O nome Deus] não significa absolutamente nenhuma outra coisa que a emoção diante do inexplicável (tradução minha). Mais adiante, insiste: “le terme Dieu n’implique effectivement pas une explication, mais une émotion” (p.124).

¹¹⁰ OTTO, op. cit., p. 78. “De submersão, de diminuição, de desconcerto” (tradução minha).

¹¹¹ Ibidem, p. 51. “O duplo caráter do numinoso que se descobre ao longo de toda a evolução religiosa” (tradução minha).

¹¹² No *Êxodo* (VI:2-3), pela primeira vez, Deus se dá a conhecer com o nome de Javé: “Eu sou Javé. Apareci a Abraão, a Isaac e a Jacó como o Deus Todo-poderoso, mas a eles não dei a conhecer meu nome: Javé”. Essa transcrição pertence à Bíblia, edição pastoral, e não difere da tradução do padre Figueiredo. Na *Bíblia de Jerusalém*, nos mesmos versículos descrevem-se as etapas de revelação do nome de Deus: Elohím (em hebraico, “grande poder e majestade”), Éli-Sadday (em hebraico, “todo-poderoso”) e, finalmente, Yahvéh (em hebraico, “YHWH”). E na Bíblia, nova versão internacional, deixa-se de lado o nome de Javé: em vez de Javé, os tradutores optaram pelo nome “Senhor”, palavra que Castro Alves utiliza em várias composições para se referir a Deus.

noite para matá-lo. Qual seria a razão dessa fúria¹¹³, se o fiel Moisés encontrava-se em uma hospedaria, a caminho do Egito, seguindo as ordens de Javé? Que Deus é esse que procura matar seus seguidores? Que Deus é esse que mata? E, se a pergunta nasce no seio da escravidão, que Deus é esse que deixa sofrer e morrer seus seguidores?

Castro Alves compartilha o desespero do povo escravo. A vida e a morte dependem de um Ser Superior emotivo, imprevisível, cujas ações, diz Otto, produzem “una impresión casi pavorosa, brujesca”¹¹⁴, reação que George Bataille denomina de “horror impotente”¹¹⁵. Temor e medo que a Bíblia inspira e alenta. Deve-se temê-lo para alcançar a graça divina: “se você temer a Deus, se evitar todo tipo de pecado e se você fizer o que agrada ao Senhor seu Deus, você terá uma grande riqueza” (Tb IV:21); ou para evitar a ira divina: “sirvam a Javé com temor, prestem-lhe homenagem tremendo para que ele não se irrite, e vocês não pereçam no caminho, porque a ira dele se inflama depressa” (Sl II:11-12).

Em *Os escravos*, o poeta, perante os sofrimentos dos cativos, critica a possível vingança de Deus, sua inércia e a ira divina que se *inflama depressa*. Para Otto, a ira forma parte do irracional de Deus. Expressões como “su furor, su celo, su cólera, su fuego devastador” não significam uma justiça vingadora nem um Deus a viver uma intensa paixão, mas um “carácter tremendo, mayestático, misterioso y augusto de la irracional esencia divina”¹¹⁶.

É oportuno acrescentar que a imagem de um Deus humanizado ou com caracteres humanos, segundo Paul Diel, registra-se em quase todas as religiões. Desde os tempos primitivos, em sentido metafórico, “les divinités prennent forme humaine et descendent sur terre pour révéler aux mortels leur existence et imposer leurs volontés”¹¹⁷. Se Deus toma forma humana, isso o expõe a desenvolver aspectos comuns do comportamento humano: ira, cólera, vingança.

¹¹³ Na *Bíblia de Jerusalém*, ainda que os comentaristas esclareçam que não se pode afirmar com exatidão a razão da fúria divina, um dos motivos poderia ser que Moisés (Ex IV:24) não era circuncidado, como ordenava a tradição judaica.

¹¹⁴ OTTO, op. cit., p. 106.

¹¹⁵ BATAILLE, George. *Teoria da religião*, p. 32.

¹¹⁶ OTTO, op. cit., p. 110.

¹¹⁷ DIEI, op. cit., p. 13. As divindades tomam forma humana e descem à terra para revelar aos mortais sua existência e impor sua vontade (tradução minha)

Para Diel, o “criador” (o homem) reveste a “criatura” (Deus) de suas próprias qualidades, de suas próprias emoções. Retrata-se a si mesmo em um Ser Superior que assume uma dupla função: guia e protetor. Em similar sentido, Nietzsche afirma que “o povo venera no Deus as condições graças as quais ele se afirma; projeta seu prazer em si mesmo, seu sentimento de poder num ser a quem se pode agradecer por tudo isso”¹¹⁸. Esse processo de antropomorfismo estabelece um ponto de encontro entre humano e o divino, considerado por Ernst Cassirer de “passo indispensável na evolução do pensamento religioso”¹¹⁹.

De modo diferente dos deuses gregos, muitos deles demarcados por sentimentos adversos (roubo, adultério, ira, desonra, fraude, etc.), “falhas e defeitos” que refletem o homem “em toda sua variedade, tendências e temperamentos”¹²⁰, a religião cristã privilegia a imagem de um *Deus Bom* (Cristo pregava que “só Deus é bom, e ninguém mais”, Lc XVIII:19) e seu infinito amor providencial pelos humanos, ainda que os textos bíblicos relatem passagens da fúria divina (o drama de Jó ou a inexplicável tentativa de assassinato de Moisés) ou de um Deus que semeia sofrimento só para mostrar seu poder (a libertação do povo de Israel do Egito).

Em outra dimensão semântica, a Bíblia, edição ecumênica, explica que a ira divina é só uma expressão metafórica, um antropomorfismo, que indica que “Deus é justo e tem suma aversão ao pecado e real tendência para puni-lo”, porque os sentimentos de ira, raiva, cólera pertencem a seres corpóreos.

O *eu* lírico de Castro Alves encontra-se e desencontra-se com a idéia desse Deus humanizado. O grito de protesto aparece sempre ligado a um iniludível processo de ambivalência: enfrenta Deus, mas ao mesmo tempo pede seu auxílio, incapaz de sobreviver sem a imagem divina, de declarar a *morte de Deus*. A temática até aqui exposta é explorada mais adiante, pois este preâmbulo é uma ponte, uma medida a ser estabelecida, uma passagem para ingressar nos caminhos *sanctus* e *non sanctus* do divino que são perscrutados nos andamentos seguintes: *Imagem santa: amor e criação* e *Face oculta: ira e vingança*.

¹¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*: maldição do cristianismo, p. 37.

¹¹⁹ CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*, p. 147.

¹²⁰ Ibidem, p. 160.

Se o poeta procura, questiona, invoca, reclama, exige e rebela-se, o faz em nome dos escravos. O diálogo entre o *eu* lírico e a divindade nasce nas senzalas e transforma-se em doloroso monólogo, narração de vicissitudes perante um Deus silencioso e impassível que representa a única esperança de libertação.

3.1.1 *Imagem santa: amor e criação*

Quando, à noite, o silêncio habita as matas,
A sepultura fala a sós com Deus.
Prende-se a voz na boca das cascatas,
E as asas de ouro aos astros lá nos céus.

*A cruz da estrada*¹²¹

Na Bíblia e na história das religiões, a imagem de Deus representa a “origem de toda virtude, fonte de sabedoria, paciência, força e, sobretudo, amor”¹²². A palavra *amor* compreende misericórdia, bondade, sonhos, fé, esperança e ilusão. Em seu *Catecismo*, Lutero sintetiza esses atributos na seguinte assertiva: “Deus é aquilo de que se devem esperar todos os bens e no qual se deve encontrar refúgio em todas as aflições e angústias”¹²³. O binômio Deus e bondade, em sentido mais amplo, é sinônimo de criação do universo. A imagem de Deus e criação que aparece desde o livro do *Gênesis* e intensifica-se em todos os relatos bíblicos, para ateus como Diel, “ne correspond à aucune réalité, sauf à l’émotion devant l’origine inexplicable de l’univers réellement existant”¹²⁴, e, em contraponto, para os cristãos, corresponde a uma prova da existência divina e, portanto, uma mostra palpável do seu infinito amor.

¹²¹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 239-240.

¹²² MILES, op. cit., p. 16.

¹²³ Citado por Christian Duquoc. In: O deslocamento da pergunta pela identidade de Deus para a de sua localização. *Revista Concilium*, n. 242, p. 493.

¹²⁴ DIEI, op. cit., p. 47. Não corresponde a nenhuma realidade, salvo à emoção perante a origem inexplicável do universo realmente existente (tradução minha).

Essa imagem de Deus criador comparece no melancólico poema *A cruz da estrada* (1865), que abre este andamento, estabelecendo a conexão entre Deus e natureza, doutrina panteísta, difundida e praticada pelo Romantismo. A cruz¹²⁵ presente no título lembra o crucificado que, para os cristãos, condensa a história da salvação e da paixão de Jesus, sinal de ressurreição, libertação, vida nova que nasce em comunhão com o divino, que volta às origens, aos pais da humanidade, Adão e Eva antes de experimentar o fruto proibido: a desobediência¹²⁶.

No poema, a tranquilidade, a solidão e a tristeza estão detrás da *cruz*, abandonada na *estrada*. O *eu* poético aceita a infelicidade como plano divino, via de acesso ao paraíso. Esse é o “grande mérito” do cristianismo para Eliade. Nenhuma outra religião conseguiu valorizar o sofrimento, transformar “o aspecto negativo da dor numa experiência de conteúdo espiritual positivo”¹²⁷. Nas palavras de Nietzsche, só o cristianismo despertou e incentivou “o desejo de superior flagelação”, a “auto-insatisfação” e o “sofrimento interior”¹²⁸. Hugo vai além e acusa o cristianismo de haver introduzido a tristeza no homem.

Castro Alves impregna a composição de um sentimento melancólico. Há uma tragédia encoberta, uma desilusão da vida terrena, um descanso esperado e um desejo de voltar ao divino. O tom elegíaco impõe-se nas sete estrofes, estruturadas em quartetos, com rimas alternadas, das quais cito as quatro primeiras:

Caminheiro que passas pela estrada,
Seguindo pelo rumo do sertão,
Quando vires a cruz abandonada,
Deixa-a em paz dormir na solidão.

Que vale o ramo de alecrim cheiroso

¹²⁵ Segundo G. Champeaux, o símbolo cruz era usado nas civilizações da Alta Antiguidade como China, Egito e Creta, quinze séculos antes de representar a paixão de Cristo, sendo de todos os símbolos “o mais universal, o mais totalizante”. CHAMPEAUX, G. *Introdução ao mundo dos símbolos*, p. 31-32. Para o teólogo Christian Duquoc, “a cruz não pode ser, em caso algum, símbolo de esperança. A fonte de esperança é o crucificado, aquele que foi injustamente condenado”. DUQUOC, Christian. Cruz de Cristo e sofrimento humano. *Revista Concilium*, p. 85.

¹²⁶ As correntes interpretativas são inúmeras, desde a desobediência ao delito sexual.

¹²⁷ ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*, p. 110.

¹²⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 43.

Que lhe tiras nos braços ao passar?
Vais espantar o bando buliçoso
Das borboletas, que lá vão pousar.

É de um escravo humilde sepultura,
Foi-lhe a vida o velar de insônia atroz.
Deixa-o dormir no leito de verdura,
Que o Senhor dentre as selvas lhe compôs.

Não precisa de ti. O gaturamo
Geme, por ele, à tarde, no sertão.
E a juriti, do taquaral no ramo,
Povoa, soluçando, a solidão.

Os dois marcos geográficos que pontuam a narração do *eu* lírico, *estrada* e *sertão* no momento da rima, unem-se aos termos *abandonada* e *solidão*, acentuando o caráter de isolamento que se descreve, finalmente, de paz. A quietude da sepultura, um plano estático, alterna-se depois com um plano em movimento, representado por uma natureza que exala o êxtase da vida (alecrim cheiroso/ bando buliçoso das borboletas) e que, mais adiante, vivifica o lamento do cativo. Os sentimentos humanos imbricam-se aos elementos naturais. Também no livro dos *Salmos* humaniza-se a natureza: “que o campo festeje, e tudo no que nele existe, e as árvores da selva gritem de alegria” (Sl XCVI:12).

A aliança entre homem e a natureza apodera-se de outro quarteto:

Dentre os braços da cruz, a parasita,
Num abraço de flores, se prendeu.
Chora orvalhos a grama, que palpita;
Lhe acende o vaga-lume o facho seu.

A escolha do termo *parasita* chama a atenção, porque Castro Alves transforma no texto a conotação negativa que rodeia essa palavra (viver à custa do outro) em uma conotação positiva (*num abraço de flores*). O mesmo processo vai acontecer com a morte¹²⁹, mas influenciado por uma perspectiva cristã. O *eu* poético/escravo faz da partida uma pintura sublime, tão sublime quanto o nascimento. Morte e natureza guiam o escravo até o Senhor. Pela morte,

¹²⁹ Para Girard, “a morte é no fundo a maior violência que pode acontecer a um homem”, mas na época da escravidão era vista como uma bênção. Op. cit., p. 46.

consegue-se a ansiada vida imaginada pela crença num Deus que “ordena, gratifica, exige sem qualquer justificação racional e para quem tudo é possível”¹³⁰. A fé torna positivo o sofrimento e a morte identifica-se com a liberdade. E a liberdade, por sua vez, representa o *sonho* tão ardentemente sonhado:

Caminheiro! Do escravo desgraçado
O sono agora mesmo começou!
Não lhe toques no leito de noivado,
Há pouco a liberdade o desposou.

Para o cativo, o amor de Deus se expressa por meio da natureza, mediante a qual se produz um novo encontro entre criador e criatura. Hegel diz que, na arte romântica, “a morte não cai sobre o homem como uma fatalidade”, mas integra um processo que “todo espírito tem que percorrer para se erguer a uma vida digna”. O trânsito, da dor da vida à partida final, “cede lugar ao recolhimento, à satisfação, à beatitude”, atitudes que só podem ser alcançadas quando se “dissipa a atmosfera negativa que isola o homem da verdade”¹³¹. E a verdade é Deus.

Por conseguinte, na morte, o espírito concilia-se consigo mesmo e parte “para a fusão do humano com o divino”¹³², como acontece em *A cruz da estrada*. O escravo cumpre o desejo esperado, a união com o *sagrado*, passa da morte física à imortalidade espiritual e materializa-se na natureza: sua voz está nas *cascatas* e seus braços unem-se aos *astros*. Seguindo o pensamento de Novalis, “a vida é revigorada pela morte”¹³³.

Essa sentença permite acentuar que o homem no Romantismo tem uma marcada tendência à tragédia, à reprodução da paixão, a repetir o drama de Jesus. Jean-Paul Sartre afirma que “em Cristo há um Deus que se sacrifica para que o homem viva”, mas, na realidade, “a paixão do homem é sacrificar-se perpetuamente para que Deus exista. Sacrifício inútil e prejudicial”¹³⁴. O cativo poético “reproduz em si mesmo a história da paixão, fazendo-se o protagonista da

¹³⁰ Ibidem, p. 124.

¹³¹ HEGEL, Georg W. F. *Curso de estética*: o belo na arte, p. 576.

¹³² Ibidem, p. 592.

¹³³ NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. “Fragmentos sobre o Romantismo”. In: *A estética romântica*, p. 54-55.

¹³⁴ INVITTO, Giovanni. “Jean-Paul Sartre. Deus não existe: a indemonstrabilidade de uma certeza”. In: *Deus na filosofia do século XX*, p. 412.

história eterna de Cristo” para alcançar, como diz Hegel, a ansiada conciliação com a divindade e desfrutar de um “céu feito de paz e de felicidade”¹³⁵ que não teve na terra, na existência corporal. Só com a fé em Deus tem-se “a certeza de que as tragédias históricas têm um significado trans-histórico”¹³⁶. A tragédia da escravidão constitui o trânsito para a comunhão eterna com Deus.

Na poesia abolicionista de Castro Alves, o *Deus do amor* aparece submerso em quadros paisagísticos, como ocorre em *A cruz da estrada*. A face de Deus, sinônimo de amor, identifica-se com a natureza, marca de bondade, misericórdia, piedade e amor ao continente negro. Não existe outra imagem mais nítida. Deus é o sempre distante e o sempre presente. Todos clamam por ele em tempo de calamidade, porém sem compreender, às vezes, o silêncio divino. Tal pensamento lembra uma passagem de *Atos dos Apóstolos*¹³⁷: “Deus não está longe de cada um de nós, pois vivemos nele, nos movemos e existimos, como alguns dentre dos poetas de vocês disseram: somos a raça do próprio Deus” (At XVII:27-28). O poeta revive nos versos a citação bíblica.

A estratégia lírica, com relação a Deus, de Castro Alves conduz também a um pensamento de Goethe, quando, em um artigo filosófico, declara que o alicerce de sua existência foi “ver Deus na natureza e a natureza em Deus”¹³⁸. As palavras de Goethe resumem o sentimento de quase todos os românticos. Em Hugo e Chateaubriand, a doutrina panteísta torna-se presente. Chateaubriand observa na natureza a prova viva da existência divina, pois “Deus se revela no coração do homem” através das “grandiosas cenas naturais”¹³⁹. Hugo, no poema *Em Dieu*, manifesta seu panteísmo com o axioma “Todos os seres são Deus; todas as ondas são o mar”. E, no prefácio de *Cromwell*, postula que “natureza e arte são duas coisas, sem o que uma ou a outra não existiria”, atribuindo à arte

¹³⁵ Hegel afirma que, na arte romântica, o homem pode elevar-se à liberdade e à paz em Deus por três meios: repetição exterior da paixão, conversão puramente interior e manifestação do divino na realidade do mundo exterior. HEGEL, op. cit., p. 598-599.

¹³⁶ ELIADE, op. cit., p. 174.

¹³⁷ Desde o ano 175, a Igreja Católica identifica Lucas como autor de *Atos dos Apóstolos*. Essa frase estaria inspirada no poeta Epiménides de Cnosos, que viveu no século VI a. C.

¹³⁸ Citado por René Wellek, op. cit., p. 147

¹³⁹ CHATEAUBRIAND, op. cit., p. 138. No primeiro volume, o quinto livro está dedicado à “Existência de Deus provada pelas maravilhas da natureza”.

uma finalidade “quase divina: ressuscitar, se trata da história; criar, se trata da poesia”¹⁴⁰. O verdadeiro poeta, para Hugo, tem a missão múltipla de cruzar, na criação literária, o drama da vida e o drama da consciência e de, “como Deus, estar presente em toda sua obra”¹⁴¹.

Castro Alves funde na natureza, imagem do Deus criador, o drama da vida. O pensamento metonímico de Hugo a respeito da presença de Deus também está presente nos versos do bardo baiano. A poesia, para ele, “deve ser majestosa como as matas virgens da América, arrojada, como seus rios gigantes, livre, como os ventos”¹⁴², porque América é o reflexo de Deus.

Esse princípio de sua estética encontra-se no quadro que o poeta pinta em *América*¹⁴³ (1865), poema dividido em duas partes: a primeira, de oito estrofes, louva as maravilhas da natureza; e a segunda, de apenas três estrofes, demonstra o contraste entre a criação celestial e a escravidão. O bem e o mal convivem em conflito no mesmo universo poético. Castro Alves amalgama uma dupla visão da América: inferno e paraíso.

Para o olhar de fora, o Éden perdido encontrava-se nas terras americanas. Jean Delumeau conta que, na metade do século XVII, o conselheiro Antonio de Leon Pinelo “localizou o paraíso terrestre na América”¹⁴⁴. Para ele, os rios Amazonas, Prata, Madalena e Orenoco eram os rios Fison, Geon, Tigre e Eufrates, os quatro braços do Éden mencionados no *Gênesis* (X:10-15).

Também Chateaubriand e outros escritores creram ver na América uma mensagem divina, o anúncio de uma renovação da existência, que permitiria ao homem “reencontrar aquela sublimidade primeira da qual o pecado o fizera descer; sublimidade que o espírito humano de novo podia encontrar, em virtude da redenção do mundo”¹⁴⁵.

¹⁴⁰ HUGO, op. cit., p. 60-61.

¹⁴¹ Ibidem, p. 62-63.

¹⁴² CASTRO ALVES, op. cit., p. 772.

¹⁴³ Ibidem, p. 244-245.

¹⁴⁴ DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade: uma história do paraíso*, p. 215. Ver: MIEIRO, Elisabete Maria Costa, *A atlantização mítica do Éden: novos mundos, novos paraísos*.

¹⁴⁵ CHATEAUBRIAND. *Os natchez*, p. 49.

Em contraste a essa visão de fora, para o olhar do escravo a América era sinônimo de opressão, inferno terrestre.

Na primeira parte do poema *América*, que segue a mesma estrutura utilizada em *A cruz da estrada*, quartetos com rimas alternadas, Castro Alves, assumindo múltiplas sensibilidades, empresta, sob forma antropomórfica, caracteres físicos e sentimentos humanos aos elementos da natureza. A agreste geografia do sertão sente, desfruta, vive, ama e canta. Na natureza humanizada, Deus encontra-se no plano do artífice. Eis a visão poética, antes de ser alterada pela escravidão:

A filha das matas – cabocla morena –
Se inclina indolente sonhando talvez!
A fronte nos Andes reclinava serena.
E o Atlântico humilde se estende a seus pés.

Nesse quarteto, o poeta consegue fazer um roteiro pela selva, pelos Andes e pelo Atlântico, funcionando os três referentes geográficos como pontos cardeais e reflexos do amor divino. Tece um quadro harmonioso que representa um convívio equilibrado da natureza com o homem. É possível ler nesses versos a imagem do Éden perdido, construído por Chateaubriand. Nesse cenário, a mulher escura (morena cabocla), o elemento marginalizado pela sociedade branca, emerge na poesia desprovida dessa marginalização.

Castro Alves desenvolve a temática da liberdade no novo continente, a partir da evocação lírica da *cabocla morena*, mistura de vários grupos étnicos, mistura essa idealizada pela estética do Romantismo. Na composição, *América*, figura feminina, personifica a beleza e a perfeição da mulher mestiça, na qual o referente cristão, a cruz, destaca-se no corpo da mulher e no texto poético:

São vagas lembranças de um tempo que teve!...
Palpita-lhe o seio por sob uma cruz.
E em cisma doirada – qual garça de neve –
Sua alma revolve-se em ondas de luz.

A cruz é símbolo imprescindível em *Os escravos* – marca da América unida a Deus. A palavra *cruz* afasta-se de sua ligação tradicional de calvário e vem seguida de duas imagens poéticas (*garça de neve/ ondas de luz*) que expressam

pureza, como se houvesse cumprido a promessa da salvação. O homem aparece, assim, livre de pecado. É interessante notar que a poesia abolicionista de Castro Alves, apesar de defender a raça negra, não foge do clichê romântico de associar o bem e a beleza à cor branca. Vale de exemplo a metáfora expressa por *garça de neve*.

Contudo, associa sempre os momentos mais dramáticos com o crepúsculo e a noite. Os quartetos que seguem estão impregnados da temática do devaneio entrelaçada com elementos do mundo real (selva, noite, estrela, lua, astros):

Se o gênio da noite no espaço flutua
Que negros mistérios a selva contém!
Se a ilha de prata, se a pálida lua
Clareia o levante, que amores não tem!

Parece que os astros são anjos pendidos
Das frouxas neblinas da abóbada azul,
Que miram, que adoram ardentes, perdidos,
A filha morena dos pampas do Sul.

A tarde (*embalam-lhe os sonhos, na tarde saudosa*) e a alvorada (*se aponta a alvorada por entre as cascatas*) são mencionadas em outras quadras, mas sufocadas pela escuridão.

Dessa forma, constrói-se a imagem de uma *América* adormecida, embelezada pelas criações divinas. De pronto, o *eu* lírico interrompe o quadro sublime e assume um tom épico na invocação à pátria adormecida: *Ó pátria desperta... Não curves a fronte*. Esse verso abre o segundo canto do poema, composto por três quartetos, onde se narra o desequilíbrio, a escravidão. O *eu* lírico deixa a voz descritiva que caracteriza a primeira parte da composição, para assumir uma voz narrativa com movimentos de versos questionadores, sob forma de interrogação: *“não miras na fimbria do vasto horizonte/ A luz da alvorada de um dia melhor?”*

Nesse mesmo quarteto, a pergunta serve para introduzir a imagem do poeta profeta, imagem preponderante na lírica de *Os escravos*. A voz poética, que antes consultava, agora profetiza: *“já falta bem pouco”*. É o prelúdio de tempos novos sob a regência da liberdade. Porém, o *eu* lírico abandona a profecia e a

quadra se encerra com outra invocação à pátria: *não manches a folha de tua epopéia/ no sangue do escravo, no imundo balcão*. Semelhante exortação reaparece, no poema *Ao romper d'alva*,¹⁴⁶ agora dirigida a Deus.

Em *América*, Castro Alves libera Deus da culpa da desventura do escravo; não há censura nem reclamo. Isso se depreende dos versos finais, quando compara a paixão de Atlante¹⁴⁷, titã da mitologia grega e irmão de Prometeu, com os padecimentos de Jesus¹⁴⁸ ao carregar a cruz – duas divindades sustentando os pecados da humanidade. Tratar-se-ia de duas histórias, de Atlante e de Cristo, nascidas da imaginação? Ou tratar-se-ia de duas histórias verdadeiras, a cristã de Jesus e o *mythos* de Atlante? Porém, ambas as divindades encontram-se no mesmo plano em *América*:

Arranca este peso das costas de Atlante,
Levanta o madeiro dos ombros de Deus.

É um clamor para os homens ajudarem o deus da mitologia e o Deus cristão a carregar o *madeiro*, metáfora da *cruz*. E *cruz* é metáfora de pecado dos homens. Acentua-se aqui que existe uma diferença de contexto poético que envolve a presença de um Deus sem “culpas” no poema *América* e um Deus impassível à dor do povo africano representado em *Vozes d'África*, *A criança* e *O navio negreiro*¹⁴⁹, quando a voz lírica impregna-se de invectiva contra Deus. Em *América*, Deus carrega o *madeiro* pela transgressão dos homens.

A imagem de um Deus bom repetir-se-á nos sonhos de *O vidente*¹⁵⁰, que se inicia com a epígrafe de uma suposta sentença bíblica do profeta Isaías: “virá o dia da felicidade e justiça para todos”. Suposta sentença porque tal frase não aparece

¹⁴⁶ O poema *Ao romper d'alva* é lido no seguinte andamento: *Face oculta: ira e vingança*.

¹⁴⁷ Este personagem mítico/simbólico deriva de Atlas que, segundo Hesíodo, carregava sobre suas costas o mundo. Na versão de Homero, suporta as colunas que separam o céu e a terra. Em outros escritos, Castro Alves utiliza a metáfora de Atlante para se referir ao povo: “nas épocas modernas há um novo Atlante mais forte, porque é real, mais cômico, porque é eterno. Esse Atlante chama-se povo”. CASTRO ALVES, op. cit., p. 671.

¹⁴⁸ Nesse poema, o poeta não faz distinção entre Deus e Jesus. Pai e filho transfiguram-se numa só pessoa. O nome *Jesus* é uma forma latina que vem do hebraico e quer dizer *salvador*.

¹⁴⁹ A leitura do poema *O navio negreiro* é realizada no segundo andamento e, no caso de *A criança*, na terceira linha melódica, *O duplo calvário da Mãe*. Aqui só se encontram citados a modo de referência.

¹⁵⁰ CASTRO ALVES, op. cit., p. 260-263. Desconhece-se a data da escrita.

em nenhuma das versões bíblicas. Seria de uma leitura condensada da profecia de Isaías: “Assim diz Javé: observem o direito e pratiquem a justiça, porque a minha salvação está para chegar e a minha justiça vai se manifestar” (Is LVI:1).

A escolha de Isaías, conhecido como o profeta da fé, para principiar esse poema dever-se-ia aos anúncios da destruição de Israel e de Judá como castigo pela infidelidade do povo. No poema *O vidente*, Castro Alves, qual Isaías, profetiza a destruição da escravidão e a expulsão dos impuros. Será que o poeta se considera porta-voz da mensagem divina? Creria nas suas predições?

No Romantismo, a figura do poeta-vidente/ poeta-profeta era recorrente. Acreditava-se na revelação do Supremo por intermédio do poeta. William Blake converteu-se no principal expoente dessa corrente, e ninguém melhor que ele para “falar com os amigos que estão na eternidade, ter visões, sonhar, profetizar e proferir parábolas”¹⁵¹, além de escrever poemas que lhe eram ditados até contra sua vontade. Essas são algumas das razões que levam Schlegel a dizer que o poeta romântico “torna-se uma espécie de sacerdote”¹⁵². O homem une-se ao divino, logrando comunicar o infinito com o finito, o eterno com o temporal ou, na afirmativa de Paz, tornando “sensível o impalpável e visível o incorpóreo” e, como tal, transformando-se em uma “arte de encarnação”, ainda que essa encarnação seja, também, imaginária: “palavras, ritmos, conceitos”¹⁵³.

Em *O vidente*, composto por 108 versos que se dividem em três cantos e em nove estrofes irregulares, com rimas emparelhadas, Castro Alves, *num santo êxtase*, fala com Deus e descreve visões, impregnadas de sentimentos religiosos. Converte o poema na arte da profecia encarnada, dá corpo ao invisível e faz palpável o impalpável:

Vibram-me as cordas d'alma enquanto absorto cismo,
Senhor! Vendo tua sombra curvada sobre o abismo
Colher a prece alada, o canto que esvoaça
E a lágrima que orvalha o lírio da desgraça,
Então, num santo êxtase, escuto a terra e os céus.
E o vácuo se povoa de tua sombra, ó Deus!

¹⁵¹ BLAKE, William. “O Romantismo visionário”. In: *A estética romântica*, p. 74-75.

¹⁵² Citado por Gerd A. Bornheim. *Aspectos filosóficos do Romantismo*, p. 59.

¹⁵³ PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 296.

A temática do vazio, sinônimo de uma vida esgotada pela escravidão, preenche-se com a imagem de Deus. Para resgatar os escravos, Deus desce ao abismo. Esse quadro salvador consolida-se no seguinte verso: *e o vácuo se povoa de tua sombra, ó Deus!* Esse estribilho fecha quatro das nove estrofes, em duas delas com uma variante: “o vácuo se povoa”, que faz referência a um estado inconcluso, transforma-se em “o vácuo povoado”, forma conclusiva. Nesse ritual, Deus escuta as preces dos desgraçados. Deus cobre o vazio e depois beija a terra arrependida:

E, desse beijo santo, desse ósculo sublime,
Que lava a iniquidade, a escravidão e o crime,
Hão de nascer virentes nos campos das idades,
Amores, esperanças, glórias e liberdades!

Em decorrência, na poesia, América é redimida do pecado como fizera Cristo com Maria Madalena¹⁵⁴, a Maria Madalena construída pela imaginação, porque a Bíblia não permite desvelar a identidade da pecadora que foi perdoada por Jesus. O poeta, baseando-se nessa imagem tradicional, protótipo da pecadora penitente¹⁵⁵, vê a “história bíblica” reproduzir-se em outro cenário e tempo. Utiliza a comparação metafórica com essa personagem bíblica:

¹⁵⁴ Lucas (VII:37-50) relata a história de uma “pecadora” que aparece quando Jesus estava falando com o fariseu Simon, mas não dá o nome nem especifica o tipo de pecado. Existem várias explicações sobre a origem dessa “personagem bíblica”. Helene Hoerni-Jung atribui ao Santo Efraem (século IV) a idéia de “entrelaçar na figura de Maria Madalena três aspetos femininos: a pecadora, a curada dos demônios e a interessada em aspectos espirituais”. Depois, o Papa Gregório Magno (século VI) adotou as idéias de Santo Efraem, assim, Maria Madalena foi representada na arte. HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: imagem do feminino*, p. 150. Pelo contrário, Marina Warner defende que “foi inventada a partir de histórias desconexas” baseadas “na tradição judia”, como os relatos da rameira Gomer (Os II: 2-3) e a história de Jezabel (I Rs). WARNER, Maria. *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la virgen María*, p. 303-304. Na visão de outros autores, Madalena era uma discípula de Jesus. Ver: FERRAZ, SALMA, *Maria Magdalena - A discipula amada*. In: *II Simpósio Internacional sobre Religiões, Religiosidades e Culturas*.

¹⁵⁵ No fragmento em prosa *À luz* (1866), o poeta reproduz essa imagem tradicional da pecadora redimida por Jesus: “as palmeiras lívidas inclinavam as frentes, como Madalena chorosa, na orgia dos ventos de fogo”. CASTRO ALVES, op. cit., p. 692. O poema *Os perfumes* (1870), do livro *Espumas Flutuantes* consigna dois quartetos referidos a Madalena: *Vós, que não entendeis a lenda oculta// a linguagem mimosa dos aromas,/ de Madalena a urna olhais apenas/ como um primor de orientais redomas;/ e não vedes que ali na mirra e nardo/ vai toda a crença da Judia loura.../ e que o óleo, que lava os pés do Cristo,/ é uma reza também de pecadora*. Ibidem, p. 186-187.

Eu vejo a terra livre... como outra Madalena,
Banhando a fronte pura na viração serena,
Da urna do crepúsculo, verter nos céus azuis
Perfumes, luzes, preces, curvada aos pés da cruz...

América transfigura-se em Madalena e passa por três momentos na poesia: a filha pecadora, a filha arrependida e a filha salva por Cristo. O primeiro momento, a filha pecadora, é representado por uma série de imagens: *perfumes, luzes, preces*. É possível ler essa cena como tributária do *Evangelho de Lucas*:

A mulher [a pecadora] se colocou por trás, chorando aos pés de Jesus; com lágrimas começou a banhar-lhe os pés. Em seguida os enxugava com os cabelos, cobria-os de beijos, e os ungia com perfume (Lc VII:38).

O segundo momento, a filha arrependida, reproduz-se no seguinte verso: *curvada aos pés da cruz*. Essa imagem poderia ser uma releitura poética do *Evangelho de João*: “a mãe de Jesus, a irmã da mãe dele, Maria de Cléofas e Maria Madalena estavam junto à cruz” (Jo XIX:25). E releitura também do *Evangelho de Marcos*, que referencia a presença de Maria Madalena na crucificação, porém, em posição um pouco mais afastada da cruz: “aí estavam também algumas mulheres, olhando de longe. Entre elas estavam Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, o menor, e de Joset, e Salomé” (Mc XV:40).

Já o terceiro momento, América como a imagem da filha salva por Cristo, registra-se no seguinte verso: *da urna do crepúsculo, verter nos céus azuis*. Esse verso pode representar a figura da salvação de Madalena, quando redimida de seus pecados, conforme Lucas (VIII:47-48), ou uma possível recriação da narração do *Evangelho de Mateus* após a morte de Jesus:

O anjo disse às mulheres [Maria Madalena e a outra Maria]: não tenham medo. Eu sei que vocês estão procurando Jesus, que foi crucificado. Ele não está aqui. Ressuscitou como havia dito! (Mt XXVIII:5-6).

Essa seria a salvação definitiva do pecado para os cristãos. Então aí, realmente, consuma-se a salvação de Madalena, senão no plano individual, pelo menos no coletivo, por ser discípula de Cristo.

As relações de textualidade que Castro Alves realiza entre a Bíblia e *O vidente*, através da figura polêmica de Madalena, orientam-se a reproduzir e sintetizar o passado e o futuro da América escravista. Esse poema revela que o Romantismo no Brasil prossegue, ainda em sua última fase, manifestando o “reflorescimento da religião e suas simpatias pelo cristianismo”¹⁵⁶.

O primeiro canto de *O vidente* termina com a inserção da figura bíblica de Satã. Profetiza-se o renascer religioso após um enfrentamento entre o bem e o mal, entre Deus e Satã, como prediz o *Apocalipse*: “[o anjo do Senhor] acorrentou o Dragão por mil anos e o jogou dentro do abismo” (Ap XX:2-3). Na poesia Satã é condenado *ao raio do infinito*:

Oh! Escutai! Ao longe vago rumor se eleva
Como o trovão que ouviu-se quando na escura treva,
O braço onipotente rolou Satã maldito.
É outro condenado ao raio do infinito.

O termo *abismo* (Apocalipse) conjuga-se com *infinito* (Castro Alves), pois ambos estão no mesmo patamar do insondável. A condenação poética de Satã conduz, também, às palavras de Jesus: “eu vi Satanás cair do céu como um relâmpago” (Lc X:18). Existe uma analogia quanto aos termos usados por Jesus (relâmpago) e Castro Alves (raio): os dois referem-se a zig-zag de luz e em um sentido metafórico representam o poder de Deus contra aquele que encarna o mal, que na sociedade brasileira o bardo atribui à escravidão.

Na poesia, os versos da “queda” de Satã simbolizam a “queda” da instituição escravocrata. Confirmam a morte da escravidão e a supremacia do cristianismo, a purificação dos novos tempos, que aparece nas linhas iniciais e se repete ao longo da composição. Essa predição consolida-se no segundo canto de *O vidente*, composto de uma décima. Se antes os personagens bíblicos, Madalena

¹⁵⁶ TALMON, J. L. *Romantismo e revolta*, p. 160. Talmon atribui o reflorescimento da religião cristã no Romantismo europeu, em grande parte, à lamentável sorte dos mosteiros e seus tesouros artísticos – primeiro, durante a Revolução Francesa; depois, na Alemanha, quando os Estados eclesiásticos foram liquidados.

e Satã, sucediam-se na lírica, agora Castro Alves contextualiza a Bíblia de princípio libertário inseparável da humanidade:

Quebraram-se as cadeias, é livre a terra inteira,
A humanidade marcha com a Bíblia por bandeira

No terceiro verso dessa décima, o bardo emerge com sua lira a modo de condutor panteísta da humanidade:

São livres os escravos... quero empunhar a lira,
Quero que est'alma ardente um canto audaz desfira,
Quero enlaçar meu hino aos murmúrios dos ventos,
Às harpas das estrelas, ao mar, aos elementos!

Mais adiante, no subsequente canto, configurado por uma oitava, constata-se uma ruptura na composição, tal como aconteceu no poema *América*. São estabelecidas uma distância temporal e uma mudança de cenários. Das notas musicais da criação o poeta passa à descrição de brados dantescos (*gemidos de míseros cativos/ tinidos de mil ferros/ soluços convulsivos*) que subjagam o presente. Os brados vindos da escuridão o perseguem à procura de novas visões. São os escravos que perguntam: “*Que pensas, moço triste? Que sonhas tu, poeta?*”. E a frustração domina as linhas finais:

Então curvo a cabeça de raios carregada,
E, atando brônzea corda à lira amargurada,
O canto de agonia arrojo à terra, aos céus,
E ao vácuo povoado de tua sombra, ó Deus!

Na primeira fase da composição lírica, o bardo desenha imagens do êxtase divino da criação do universo e profetiza o fim da escravidão, como um retorno ao paraíso. Na segunda fase, esse êxtase transforma-se em um *canto de agonia*, mas sem abandonar a imagem de um Deus criador/construtor, inocente pelos descaminhos percorridos pela humanidade.

De maneira semelhante à sentença moral do profeta Isaías – “sim, Deus é a minha salvação. Eu confio e nada tenho a temer, porque minha força e meu canto é Javé” (Is XII:2) – Castro Alves profetiza que Deus é a salvação do povo escravo, o único que pode acabar com o calvário, o único em que se podem

encontrar todos os bens, o único Deus salvador. Essa imagem articula-se com o discurso sobre Deus que se defende no púlpito: Deus é a justiça, o guarda e o salvador. Ironicamente, no cenário poético de Castro Alves, Deus não parece justo nem guarda e, menos ainda, salvador, pelo menos no terceiro canto de *O vidente*. No entanto, o poeta não questiona tal postura divina. Há só resignação; resignação que nasce da fé (a pomba mística) nos desígnios divinos; resignação e esperança na justiça divina, quando a mão de Deus atingir os escravistas. Desejo que se imbrica à profecia de Isaias: “a ruína virá tanto para os rebeldes como para os pecadores” (Is I:28).

A mesma esperança de liberdade e justiça se reproduz em *Antítese* (1865), formado por cinco oitavas, com rimas misturadas. Aqui Castro Alves insere o escravista na natureza em festa e o escravo na natureza em duelo – duas vidas paralelas, em um mesmo tempo histórico. E Deus, antes invocado, não aparece explicitamente. O nome Deus não se menciona no poema, mas na construção poética a agonia do escravo vivifica o sagrado, a paixão de Cristo, enquanto a imagem dos escravistas reencarna o profano, ao ser associada aos *silfos*, espírito do ar nas mitologias céltica e germânica, que o cristianismo identifica de elemento impuro.

A primeira intertextualidade imagística e temática de *Antítese* com o *Novo Testamento* assenta-se no contraste da ação simultânea do tempo. Quando o cativo agoniza (*Tudo é deserto... somente/ À praça em meio se agita*), o escravista participa de uma festa (*Soa a orquestra... Como silfos/ na valsa os pares perpassam*). Quando Jesus agoniza, seus acusadores preparam-se para a Páscoa. Ambas as imagens, a poética e a bíblica, oferecem um envoltório de oposição, Cristo e o escravo fundem-se em agonia trágica, e o escravista e os fariseus, em atmosfera festiva.

A identificação das mortes do escravo e de Cristo realiza-se também em outros aspectos: o desprezo por sua vida, o pano da morte e o tempo em luto.

O poeta retrata, sem alegorias e com linguagem desprovida de compaixão, o desprezo à vida do cativo: *espécie de cão sem dono [...]/ é ele o escravo maldito,/ o velho desamparado*. A ausência de compaixão tenciona obter efeito

antitético: a solidariedade com o cativo e a repulsa ao escravista. Na Bíblia, a condenação de Cristo pelo povo, resultado do desprezo popular, carece de alegorias. A multidão grita: “Crucifique! Crucifique!” (Lc XXIII:21), que “o sangue dele caia sobre nós e sobre os nossos filhos” (Mt XXVII:25).

Castro Alves envolve o corpo do cativo em um *sudário*, da mesma forma que é coberto o corpo de Cristo, embora seja metafórica a mortalha poética (*entanto a névoa da noite/ no átrio, na vasta rua,/ como um sudário flutua/ nos ombros da solidão*). Na Bíblia traduzida pelo padre Figueiredo não se menciona a palavra *sudário*, mas nas Sagradas Escrituras, edição pastoral, esse termo é registrado quando Pedro entra no túmulo de Cristo e descobre que este “estava enrolado em lugar à parte” (Jo XX:6-7). É o sinal de que Cristo se acordou depois de morto. Na Bíblia existe outra referência à palavra *sudário*, agora vinculada à ressurreição corporal de Lázaro (Jo XI:44), distanciada do contexto poético de *Antítese*.

No poema, o prenúncio da morte do cativo harmoniza-se com um tempo sombrio e de trevas. Recria-se no tecido poético uma natureza em luto (*e as ventanias errantes,/ pelos ermos perpassando,/ vão se ocultar soluçando/ nos antros da escuridão*), semelhante às trevas que cobriram Jerusalém durante a morte de Cristo. O evangelista Lucas relata que, no dia da crucificação, “já era mais ou menos o meio-dia, e uma escuridão cobriu toda a região até às três horas da tarde, pois o sol parou de brilhar” (Lc XXIII:44-45). A narração de Mateus (XXVII:45) e de Marcos (XV:33) diferem da anterior só na extensão geográfica da escuridão, “houve escuridão sobre toda a terra”.

Depois de abordar alguns aspectos intertextuais com a Bíblia, retomo a leitura da versificação de *Antítese* para assinalar que a oitava derradeira produz um corte na composição, diferente dos observados nos poemas *América* e *O vidente*, onde a desolação se instala nos versos finais, separados por uma linha de reticências que indica a passagem a outro momento poético. Toda a tragédia descrita em *Antítese*, ao final, desfaz-se com um discurso que subverte a face negativa em positiva. No trágico Castro Alves encontra e constrói a esperança:

Chorai, orvalhos da noite,

Soluçai, ventos errantes.
Astros da noite brilhantes
Sede os círios do infeliz!
Que o cadáver insepulto,
Nas praças abandonado,
É um verbo de luz, um brado
Que a liberdade prediz.

De igual modo que o corpo de Jesus na cruz anuncia a remissão do pecado (Mt XXVI:28) e a renovação da aliança entre o criador e o criado, símbolo de que Deus não tinha esquecido do homem, portanto, início de tempos novos, o corpo do escravo sem nome anuncia a renovação dos tempos. Esse corpo-símbolo, multiplicado em diferentes cenários, prediz a liberdade. E aqui surge outro processo intertextual com a mensagem bíblica. Castro Alves representa na poesia o sacrifício e a renovação, e faz do cativo uma espécie de novo Jesus, quando se refere a ele (cadáver insepulto) como um *verbo de luz*, frase do *Evangelho de João* que o poeta reinterpreta de forma lírica. Em *João*, o uso do termo *verbo* é sinônimo de Deus: “no princípio era o verbo, e o verbo estava com Deus, e o verbo era Deus [...] Nele está a vida, e a vida era a luz dos homens” (Jo I:1)¹⁵⁷. No mesmo Evangelho dá-se testemunho das seguintes palavras de Jesus no templo: “eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas possuirá a luz da vida” (Jo VIII:12). Versículos depois, antes de curar a cegueira de um homem, Cristo reafirma a mensagem anterior: “enquanto estou no mundo, eu sou a luz no mundo” (Jo XIX:5).

Na poesia, os termos *verbo* (Deus) e *luz* (Cristo) são usados para predizer o porvir e re-encenar a aliança. Se a existência do escravo decorreu num mundo de trevas, o poeta transforma a morte do cativo em um mundo de luz, no novo sacrifício para a libertação dos homens, sacrifício que permite o re-encontro com o criador. Trata-se da reinvenção poética da esperança, fundamentada no *Novo Testamento*.

¹⁵⁷ Esses versículos pertencem à Bíblia traduzida pelo padre Figueiredo. Nas outras edições da Bíblia (pastoral, ecumênica e nova versão internacional), o termo *verbo* tem sido traduzido como *palavra*: “no princípio era aquele que é a Palavra. Ele estava com Deus, e era Deus”. Na Bíblia em latim, Vulgate Editionis, registra-se: “In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum”.

Essa esperança no amor e na justiça divina faz-se presente, também, na prece/poema *Súplica*¹⁵⁸ (1865), dividida em oito quartetos, com rimas no segundo e quarto versos e livre nos outros dois. Essa composição condensa a temática da violência contra o povo africano: a prostituição das cativas, a venda de pais, mães e filhos, os castigos físicos e a expulsão dos velhos.

O poema permite dupla leitura: a voz lírica pode pertencer ao poeta em prece elegíaca ou ao escravo que oferece testemunho dos sofrimentos causados pela escravidão e que invoca a compaixão de Deus. A indeterminação do sujeito poético estaria em consonância com o caráter singular e universal dessa manifestação de fé que representa em qualquer medida, como afirma Marcel Mauss, um “credo”, inclusive naqueles casos em que “la rutina la ha vaciado de sentido”¹⁵⁹.

A inclusão em *Os escravos* de um poema sob forma de “súplica” evidencia outro processo intertextual com a Bíblia, não no nível de personagens, lugares e situações, porém de modelos de interligação com o divino. Não é desnecessário lembrar que, nas Sagradas Escrituras, a súplica é o meio mais comum de inter-relação entre os fiéis e Deus e entre Cristo e Deus. A *Epístola aos Hebreus* relata que, “durante sua vida na terra, Cristo fez orações e súplicas a Deus em voz alta e com lágrimas” (Hb V:7). A súplica de Cristo, então, serve de exemplo para os demais cristãos. A incorporação dessa prática à vida quotidiana registra-se na *Epístola aos Filipenses*: “apresentem a Deus todas as necessidades de vocês através da oração e da súplica” (FI IV:6). E a promessa de uma resposta divina às súplicas vem nas palavras do *Eclesiástico*: “a súplica do pobre sai de sua boca e vai direto aos ouvidos de Deus, que lhe faz justiça imediatamente” (Eclo XXI:5). Com a súplica alcançam-se os ouvidos divinos.

E Castro Alves suplica por um mundo mais justo:

SENHOR DEUS, dá que a boca da inocência
Possa ao menos sorrir,

¹⁵⁸ CASTRO ALVES, op. cit., p. 258-259.

¹⁵⁹ MAUSS, Marcel. *Lo sagrado y lo profano*, p. 96. Segundo Mauss, “de todos los fenómenos religiosos [la oración] es infinitamente flexible y ha revestido las formas más variadas, alternativamente, rogativa y constrictiva, humilde y amenazadora, seca y abundante en imágenes, inmutable y variable, mecánica y mental”. Ibidem, p. 95.

Como a flor da granada abrindo as pet'alas
Da alvorada ao surgir.

Por um mundo mais religioso:

Dá que um dedo de mãe aponte ao filho
O caminho dos céus,
E seus lábios derramem como pérolas
Dois nomes – filho e Deus.

Por um mundo sem escravos:

Que a donzela não manche em leito impuro
A grinalda do amor.
Que a honra não se compre ao carnicero
Que se chama senhor.

Por um mundo sem injustiças:

Dá que o brio não cortem como o cardo
Filho do coração.
Nem o chicote acorde o pobre escravo
A cada aspiração.

O *eu* poético toma posição, descortina cenas de abuso e qualifica de *carniceiro* o escravista. E aqui ocorre uma ambivalência quanto ao uso do termo *senhor*. O mesmo título identifica, na poesia Deus (no primeiro e no último versos) e o escravista (no décimo segundo versos), de tal forma que, no tecido textual, um encarna o bem e o outro, o mal, a grande batalha do cristianismo.

O desenvolvimento do poema, na alternância de suplicar e denunciar, prossegue até a sétima estrofe. Mas, no último quarteto, o que é habitual em *Os escravos*, o poeta introduz o corte na composição lírica. Insere tratamento diferente ao se dirigir a Deus. O verbo dar, no presente indicativo, precedido do sujeito SENHOR DEUS, que guia todas as estrofes, é substituído por *ver*:

Vê!... A inocência, o amor, o brio, a honra,
E o velho no balcão.
Do berço à sepultura a infâmia escrita...
Senhor Deus! Compaixão!...

O referido quarteto amalgama as virtudes do povo escravo (inocência, amor, brio, honra) e sintetiza a sua existência como uma sucessão de sofrimentos que são temas das estrofes anteriores. E o rogo transforma-se em uma exigência. Agora, resta esperar, acreditar nas palavras do *Eclesiástico*, no Deus bom, no Deus que criou a terra, no Deus que ouve as súplicas.

É interessante notar que Castro Alves jamais contextualiza seus versos no espaço sagrado da Igreja¹⁶⁰; pelo contrário, a voz lírica, na maioria das vezes, enfrenta-se com o sacerdote. A colisão maior encontra-se em *Confidência*¹⁶¹ (1865), que se inicia com a epígrafe de condenação de Cristo aos fariseus: “Maldição sobre vós, doutores da lei! Maldição sobre vós, hipócritas! Assemelhai-vos aos sepulcros brancos por fora; o exterior parece formoso, mas o interior está cheio de ossos e podridão”¹⁶² (Mt XXIII:27). Idêntico a Cristo, Castro Alves amaldiçoa os sacerdotes em três das dezoito sextilhas que conformam este poema e mostra uma imagem nada santa dos representantes de Deus:

Sim... quando vejo, ó Deus, que o sacerdote
As espáduas fustiga com o chicote
Ao cativo infeliz;
Que o pescador das almas já se esquece
Das santas pescarias e adormece
Junto da meretriz...

Que o apóstolo, o símplice romeiro,
Sem bolsa, sem sandálias, sem dinheiro,
Pobre como Jesus,
Que mendigava outrora à caridade
Pagando o pão com o pão da eternidade,
Pagando o amor com a luz.

Agora adota a escravidão por filha,

¹⁶⁰ Castro Alves, no *Poeta* (1868), desenvolve uma visão idealística de espaço sagrado, como se desprende nestes versos: “*Todo o universo é um templo – o céu a cúpula imensa,/ Os astros – lampas de ouro no espaço a cintilar / A ventania – é o órgão que enche a nave extensa,/ Tu és o sacerdote da terra – imenso altar*”. CASTRO ALVES, op. cit., p. 440.

¹⁶¹ Amplia-se a leitura de *Confidência* em *A ambivalência de Eros*.

¹⁶² As Bíblias que servem de guia (a tradução de Figueiredo e a edição Pastoral), além de outras publicações consultadas, não registram a palavra *maldição*, senão “ai de vocês, doutores da Lei e fariseus hipócritas!” Mas esse capítulo de Mateus é conhecido como “as sete maldições contra os escribas e fariseus”. Na Bíblia em latim, aparece “vae vobis”.

Amolando nas páginas da Bíblia
O cutelo do algoz...
Sinto não ter um raio em cada verso
Para escrever na frente do perverso:
“Maldição sobre vós!”.

A maldição poética maior recai na aliança entre sacerdote e escravista, este último representado sob a metáfora de *meretriz*. Essa aliança contradiz os ensinamentos cristãos de justiça e misericórdia. O uso da palavra *meretriz* na Bíblia está ligado a idolatria, infidelidade, injustiça, exploração econômica e opressão. Assim aparece em *Êxodo*, *Levítico*, *Números*, *Juízes*, *I Reis*, *Sabedoria*, *Oséias* e outros livros bíblicos. A atitude do poeta a respeito da relação entre sacerdote e escravista estabelece outra ponte de inter-relação com o *Novo Testamento*, pois a indignação de Jesus – defensor dos pobres¹⁶³ – tem sua origem, também, na desvirtuação da mensagem divina, na aliança dos doutores da lei e dos fariseus com a classe dominante para seguir subjugando o povo.

No *Antigo Testamento*, os profetas também denunciavam as relações entre os opressores e os sacerdotes, caso de Jeremias (“os sacerdotes só querem dinheiro – Jr V:31), Miquéias (“seus sacerdotes ensinam a troco de lucro – Mq III-11) e Isaías (“sacerdote e profeta estão confusos pela bebida, estão tomados pelo vinho – Is XXVIII:7).

Em contraponto a esse vínculo *non sanctus*, o poeta incorpora em *Confidência* as recomendações de Jesus a seus discípulos, quando os envia a pregar a palavra de Deus, curar e expulsar os demônios: “não levem bolsa, nem sacola, nem sandálias” (Lc X:4; Mc VI:8-9). A recriação poética dessa narração bíblica constrói um quadro de traição à mensagem de Cristo, que se identifica com os pobres.

Para Castro Alves, a instituição eclesiástica havia deixado de representar a *Deus*, como também já dissera seu mestre Victor Hugo, que fez questão de criticá-

¹⁶³ Na leitura de John Meier, Jesus “era um Galileu sem importância em conflito com a aristocracia de Jerusalém; ele era (com relação a seus oponentes) um camponês pobre em conflito com os ricos moradores da cidade”. MEIER, John. *Um judeu marginal: repensando o Jesus histórico*, p. 344.

la até em seu testamento, documento que escreveu em 31 de agosto de 1881 e reescreveu dois anos depois para agregar a seguinte frase:

Je donne 50 000 francs aux pauvres. Je désire être porté au cimetière dans leur corbillard. Je refuse l'oraison de toutes les églises. Je demande une prière à toutes les âmes. Je crois en Dieu¹⁶⁴.

O Supremo, tanto aos olhos de Castro Alves quanto em Victor Hugo, não perdia sua magnificência, como se demonstra nos poemas *O vidente*, *A cruz da estrada*, *Antítese*, *Súplica* e *Confidência*. Castro Alves reproduz o Deus da bondade, misericórdia, fé e, em simultâneo, constrói um retrato do cristão devoto. Não questiona a culpa de Deus perante a destruição do homem pelo homem, mas não poupa a Igreja pela destruição do homem.

Nessas composições, Castro Alves posiciona-se como visionário que prediz o destino da humanidade, carrega a cruz, sacrifica-se pelos homens, suplica a Deus pela liberdade do escravo e, por último, passeia pelo idílico jardim do Éden, que localiza na América.

3.1.2 *Face oculta: ira e vingança*

Qual Prometeu tu me amarraste um dia
Do deserto na rubra penedia...
Infinito: galé!...
Por abutre – me deste o sol candente
E a terra de Suez – foi a corrente
Que me ligaste ao pé...

Vozes d'África

De onde provém essa fúria divina? A Bíblia instiga temor diante dessa face de Deus, reflexo de um fogo incandescente destruidor. É um fogo que ameaça,

¹⁶⁴ Eu d'ô 50 mil francos aos pobres. Eu desejo ser transportado ao cemitério em seus ombros. Eu recuso a oração de todas as igrejas. Eu demando uma prece para todas as almas. Eu creio em Deus (tradução nossa). Citado no discurso de M. Alain Decaux (fevereiro, 2002). Disponível em: http://www.academiefrancaise.fr/immortels/discours_divers/decaux_2002.html.

avança e destrói, fogo que a Bíblia se encarrega de testemunhar. A *Epístola aos Hebreus* adverte: “é terrível cair nas mãos do Deus vivo!” (Hb X:31), “pois o nosso Deus é um fogo devorador” (Hb XII:29). O profeta Isaías, na mesma linha de pensamento, vaticina: “Javé vem com fogo, e seus carros parecem furacão, para desabafar sua ira com ardor e sua ameaça com chamas de fogo. É com fogo que Javé fará justiça sobre toda a terra” (Is LXVI:15-16). Constata-se aqui outra promessa de cinzas. E *Deuteronômio* garante: “Deus vai atravessar na sua frente como fogo devorador” (Dt IX:3).

Em outros livros do *Antigo* e do *Novo Testamento*, também, a ira de Deus materializa-se através do fogo¹⁶⁵, metáfora aceita pela Igreja, mas em *Salmos* surge a inevitável pergunta: “Javé, até quando arderá o fogo de tua cólera?” (Sl LXXXIX: 47), pergunta essa que Castro Alves retoma em *Os escravos*.

Em *Vozes d’África*, composto de 19 sextilhas, o escravo revive o mito de Prometeu, mas, ao contrário deste, desconhece o delito que o condena à interminável cadeia de sofrimento. Conhece o *fogo devorador* de Deus, o fogo vaticinado no *Deuteronômio*, por Isaías e por outros tantos profetas. Na poesia o fogo vivifica-se na analogia com o *sol candente*. E o *sol candente* representa o *abutre*, metáfora de crueldade e morte. O abutre, ave qualificada de imunda e impura nos livros do *Levítico* (XI:13) e do *Deuteronômio* (XIV:11-12), é uma das metáforas mais usadas por Castro Alves para se referir ao escravista e à tirania. Registra-se essa metáfora nos poemas *O século (sangra o abutre – tirano)*, *Súplica (Da lei sangrento o braço rasga as vísceras/ como o abutre feroz)*, *O vidente (– Abutre que esqueceu que o sol vem no horizonte)* e *Prometeu (o pescoço do abutre é o cetro dos maus reis)*.

Na estrofe em epígrafe, correspondente à segunda sextilha do poema, a morte vestida de *abutre* invade a floresta americana, transformado-a na aridez do Suez. Prometeu e o escravo africano são irmanados pela fúria dos deuses. O eu lírico, que pertence a uma voz feminina, tece a imagem de um deus cristão que “se comporta como o Zeus vingador da religião olímpica”¹⁶⁶. Comprova-se a

¹⁶⁵ A *Bíblia de Jerusalém* aceita a interpretação do fogo como metáfora da vingança e da justiça divinas.

¹⁶⁶ BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”. In: *Dialética da colonização*, p. 58.

mescla de cristianismo e de paganismo na poesia. As duas histórias, uma cristã e a outra pagã, entrecruzam-se para encenar o *infinito galé* da escravidão. A dor e a angústia são atribuídas ao Deus cristão, o *Deus terrível*, tão temperamental quanto os deuses da mitologia grega.

A imagem de Deus unido à ira permite trazer à tona, novamente, os estudos de Otto que indicam que a ira divina é uma qualidade observada na maioria das religiões e em todas carece de explicação, sendo considerada pelos fiéis antigos uma “expressão de santidade”, o que faz parte do caráter *tremendum* da divindade:

La cólera de Dios tiene su clara correspondencia en la representación de la misteriosa “ira deorum”, que aparece en muchas religiones. El carácter extraño de esta cólera de Jahveh ha sorprendido siempre. En primer lugar, muchos pasajes del Antiguo Testamento evidencian que esta cólera divina no tiene nada que ver con propiedades morales. Se inflama y desencadena misteriosamente como una fuerza oscura de la naturaleza, según suele decirse, como la electricidad acumulada, que descarga sobre quien se le aproxima. Es incalculable y arbitraria¹⁶⁷.

Essa fúria é incalculável e arbitrária, além de irracional. Assim, também, descreve Castro Alves a fúria desse Deus incompreensível em *Vozes d’África*. Essa imagem contradiz a postura que Deus assume no *Livro de Oséias*: “não me deixarei levar pelo ardor de minha ira, não vou destruir Efraim. Eu sou Deus, e não um homem. Eu sou o Santo no meio de ti, e não um inimigo devastador” (Os XI:9).

Nietzsche aprofunda na imagem do Deus humanizado e considera essa outra face de Deus, a ira que o mesmo Deus reconhece em Oséias, como uma qualidade imprescindível, reflexo de uma humanidade que se construiu com altas doses de tolerância e de crueldade. A ficção dualística de Deus nasce, para ele, das diferentes condições sociais dos povos: quando submetidos, cria-se a imagem de um Deus bom, moralizante, que predica paz, e, quando poderosos, é o Deus guerreiro que conduz à vitória, à conquista. No momento em que o submetido troca de posição, é seu Deus que tem sede de vingança; configura-se na imagem de um Deus mau, de fúria, para se vingar daqueles que o oprimiram¹⁶⁸.

¹⁶⁷ OTTO, op. cit., p. 29.

¹⁶⁸ NIETZSCHE, op. cit., p. 30-39.

De outro ângulo, Hegel tenta uma explicação para o surgimento dos deuses com características humanas. No primeiro momento, diz, assiste-se a uma “multidão de deuses independentes, com plenitude própria”, até passar ao segundo estágio, que é o aparecimento da concepção cristã da divindade. Ali “Deus está relacionado diretamente, como homem real, com a vida terrestre e mundana”¹⁶⁹. O espírito de Deus, na dupla concepção de unidade e universalidade, aparece ligado ao homem, animando heróis, mártires, oprimidos.

Ao fazer um mapeamento da ação das divindades no mundo, Hegel conclui que “nem sequer os deuses eternos do politeísmo vivem uma paz eterna”. Também eles “defrontam uns com outros em lutas provocadas pelas paixões e interesses opostos”¹⁷⁰, refletindo, assim, a condição humana. A chegada do Deus dos cristãos, para Hegel, não modifica o panorama, pois Jesus, como homem, não consegue escapar à “humilhação do sofrimento e à vergonha da morte”¹⁷¹, o que, no último instante o faz exclamar: “Eli, Eli! Lamá sabactâni?”. Isto é: “Deus meu, Deus meu, por que me abandonaste?” (Mt XXVII:46).

Na exegese de Friedman, “é possível entender que [em suas palavras finais] Jesus esteja expressando o sentimento de ausência divina por todo o mundo”¹⁷². Na visão cristã essa exclamação é “um grito de angústia, mas não de desesperação”¹⁷³. No entanto, nos *Salmos* se encontra essa visão de angústia e desesperação: “meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? Apesar de meus gritos minha prece não te alcança” (Sl XXII:2). Esse lamento compreenderia a decepção do filho diante da ausência do pai.

A poesia antiescravista de Castro Alves revela a desolação e a decepção do homem ante um Deus que cala diante dos sofrimentos. A mesma desolação de *Salmos*: “De dia eu grito, meu Deus, e não me respondes. Grito de noite e não fazes caso de mim” (Sl XXII:3). E a perplexidade que se descreve no *Livro de*

¹⁶⁹ HEGEL, op. cit., p. 206.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 209.

¹⁷¹ Ibidem, p. 209.

¹⁷² FRIEDMAN, op. cit., p. 150.

¹⁷³ Na Bíblia de Jerusalém, esta suposta queixa de Jesus é interpretada por oração a Deus.

Isaías: “verdadeiramente tu és um Deus que te ocultas, o Deus de Israel, o Salvador” (Is XLV:15).

Em *Vozes d’África* reúnem-se múltiplas imagens de Deus e diferentes estádios da fé que terminam com a submissão total ante um Ser Superior inexplicável. O poema, com sextilhas de rimas entrelaçadas, as mais usadas por Castro Alves, começa com uma dupla invocação e prossegue com uma interpelação, atravessando espaço e tempo poéticos para, no último verso, repetir a interpelação, *Onde estás...*

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes
Embuçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito,
Que embalde desde então corre infinito...
Onde estás, Senhor Deus?

Eis uma pergunta que atormenta: *onde estás?* Eis o dilema do poeta. “Javé, até quando me esquecerás? Para sempre? Até quando esconderás de mim a tua face?” (Sl XIII: 2). Eis o dilema do salmista. São dois mil anos de perguntas e silêncio que se repetem pelos séculos.

A demanda dirigida às divindades, para Maria Zambrano, foi sempre “la angustiada pregunta sobre la propia vida humana”¹⁷⁴ que indica “una angústia de la discontinuidad” e “de los múltiples instantes separados entre sí por abismos de vacío y de silencio”¹⁷⁵. Para ela, a aparição dos deuses como Apolo e a revelação de Javé marcam o surgimento da atitude mais humana do homem: o perguntar, que só pode nascer diante do ser superior, uma força que escapa da realidade palpável. Nesse sentido, “la pregunta es el despertar del hombre”¹⁷⁶, o momento que indica a separação, o início de um novo tempo. Na primeira fase histórica, durante o império dos deuses pagãos, acentua a pesquisadora, o homem se dirige às divindades através do oráculo, mas este “no habla siempre que se le necesita,

¹⁷⁴ ZAMBRANO, op. cit., p. 28.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 195.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 61.

ni es tampoco entendido en lo que dice”¹⁷⁷. O mesmo ocorre com o Deus cristão nos tempos bíblicos, mas a pergunta direta substitui a função do oráculo.

O Deus poético de Castro Alves se oculta do povo africano. O Deus bíblico, também, se oculta de seus fiéis. Deus está nas lembranças dos fiéis, mas Deus não mostra sua face, conforme um estudo de Friedman. Daí o lamento do salmista ou dos salmistas. Friedman vale-se das últimas palavras de Deus a Moisés, referidas a Israel, – “eu os abandonarei e esconderei deles a minha face” (Dt XXXI:17) – para estudar a ocultação de Deus no *Antigo* e no *Novo Testamento*. Deus previa que Israel se afastaria dele depois da morte de Moisés, por isso anunciou que abandonaria Israel em castigo pela desobediência. Conforme Friedman, Deus cumpre sua promessa.

Na Bíblia, “os livros narrativos retratam passo a passo a diminuição da presença manifesta da divindade” e os livros poéticos, “a gama de sentimentos humanos surgidos em reação a este fenômeno”¹⁷⁸, sentimentos de pavor, medo, confusão, assombro e raiva.

Os livros poéticos procuram um reencontro com Deus. Clamam por uma resposta, como o faz Castro Alves: *Onde estás, Senhor Deus?*... Após o silêncio, *Vozes D’África* prossegue com a narração de sofrimentos do cativo. O silêncio de Deus não impede que a voz feminina continue falando e justificando os castigos recebidos. Em um primeiro momento, sente-se merecedora deles – dor e resignação no deserto:

O cavalo estafado do Beduíno
Sob a vergasta tomba ressupino
E morre no areal.
Minha garupa sangra, a dor poreja,
Quando o chicote do *simoun* dardeja
O teu braço eternal.

O primeiro terceto refere-se à morte consumada, na imagem do *Beduíno*, uma das raças que o *Livro dos Salmos* acusa de conspirar contra Deus: “Todos em acordo conspiram e fazem aliança contra ti [Deus]: os beduínos edomitas e os

¹⁷⁷ Ibidem, p. 195.

¹⁷⁸ FRIEDMAN, op. cit., p. 74.

ismaelitas, moabitas e agarenos” (SI LXXXIII:6-7). E os outros três versos, recriam a trilha para a morte, trilha na qual se encontram os cativos. A *garupa* do escravo *sangra*, mas Castro Alves não cai na desolação de Lucrécio quando diz que “en el caso de que haya deuses, no se ocupan para nada de los hombres”¹⁷⁹, nem no atrevimento de Unamuno que, em *La oración del ateo*, increpa a um deus não existente: “Sufro yo a tu costa,/ Dios no existente, pues si tú existieras/ existiría yo también de veras”¹⁸⁰. Diferentemente de Lucrécio e de Unamuno, o poeta conserva a esperança em um Deus vivo, ainda que consumidor da vida.

Na seguinte sextilha, a quarta do poema, a voz poética recompõe-se da dor e canta as maravilhas naturais da Ásia e da Europa. Em vez dos substantivos que indicam carência, mágoa, afloram adjetivos que expressam o encanto da vida: ditosas, voluptuosas, colossais, brilhantes, amorosos. Prova disso são as duas estrofes dedicadas à Ásia:

Minhas irmãs são belas, são ditosas...
Dorme a Ásia nas sombras voluptuosas
 Dos haréns do Sultão.
Ou no dorso dos brancos elefantes
Embala-se coberta de brilhantes
 Nas plagas do Hindustão.

Por tenda tem os cimos do Himalaia...
O Ganges amoroso beija a praia
 Coberta de corais...
A brisa de Misora o céu inflama;
E ela dorme nos templos do Deus Brama,
 – Pagodes colossais...

Não obstante, no caso da descrição da Europa, o processo inverte-se. Existe, em um primeiro momento, um canto de admiração, centrado na arte e na cultura, que depois se desfaz-se na seguinte estrofe:

¹⁷⁹ Citado por Zambrano, op. cit., p. 21.

¹⁸⁰ UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*, p. 118. Esse soneto pertence ao livro *Rosario de sonetos líricos*. Unamuno explica da seguinte forma suas palavras: “Si, si existiera el Dios garantizador de nuestra inmortalidad personal, entonces existiríamos nosotros de veras. ¡Y si no, no!”.

A Europa é sempre Europa, a gloriosa!...
A mulher deslumbrante e caprichosa,
Rainha e cortesã.
Artista – corta o mármore de Carrara;
Poetisa – tange os hinos de Ferrara,
No glorioso afã!...

Sempre a láurea lhe cabe no litígio...
Ora uma *c'roa*, ora o *barrete frígio*
Enflora-lhe a cerviz.
O universo após ela – doudo amante –
Segue cativo o passo delirante
Da grande meretriz.

Castro Alves insere, desta vez, o qualificativo de “meretriz”, vinculado a um espaço geográfico e não a uma classe opressora, caso de *Confidência*. Na Bíblia, o termo “meretriz” aplica-se, também, a um povo ou a uma cidade. Nesse sentido registra-se, por exemplo, em *Oséias*: “não se alegre, Israel, não faça festa como os outros povos. Traíndo o seu Deus você agiu como prostituta” (Os IX:1). Ou em *Isaías*: “como se transformou em prostituta a cidade fiel! Antes era cheia de direito, e nela morava a justiça; agora, está cheia de criminosos!” (Is I:21). Tal como Israel, na poesia a Europa é o continente infiel, “a grande meretriz”, modelo que todos seguem – a injustiça multiplicada que se esconde atrás da glória de suas façanhas.

Aqui se produz o primeiro corte do poema. No segundo canto, composto de cinco sextilhas, o poeta introduz a voz inicial, o grito/lamento que nasce na terra calcinada e mostra os contrastes entre *as irmãs belas e ditosas* e a irmã castigada. A voz feminina, inexplicavelmente, “justifica” a ausência divina. Nessa justificativa, é o deserto que consome os sinais da desolação. E a escrava segue implorando um Deus que deveria ser *clemente*, mas que desconhece a clemência, a piedade e o perdão. Esse Deus, sinônimo do bem supremo, uma das fundações do poder da divindade cristã, como aponta Nietzsche, não aparece em *Vozes d'África*. Em vez disso, constrói-se a imagem de um ser

implacável, intolerante e, sobretudo, injusto e imperturbável ante a desgraça do povo africano:

E nem tenho uma sombra de floresta...
Para cobrir-me nem um templo resta
No solo abrasador...
Quando subo às Pirâmides do Egito
Embalde aos quatro céus chorando grito:
“Abriga-me, Senhor!...”

No discurso lírico, desmancha-se a promessa que Deus fez a Moisés e depois a Josué: “assim como estive com Moisés estarei também contigo: nunca o abandonarei nem o deixarei desamparado”¹⁸¹ (Js 1:5). A ausência de Deus une-se à ausência do *templo*, que pode implicar não só a falta do espaço físico, senão o distanciamento dos sacerdotes do povo africano, temática que Castro Alves explora em *Confidência*. Nas seguintes sextilhas, descrevem-se quadros que ligam a África à morte e, ao mesmo tempo, desvela-se a indiferença da sociedade diante da escravidão:

Nem vêem que o deserto é meu sudário,
Que o silêncio campeia solitário
Por sobre o peito meu.
Lá no solo onde o cardo apenas medra
Boceja a Esfinge colossal de pedra
Fitando o morno céu.

No segundo canto, o *eu* poético não questiona a existência da divindade; segue fiel a suas crenças, ainda que prisioneiro de Deus e do homem. Porém, no terceiro, construído de uma estrofe, aquela que abre este andamento, existe um enfrentamento e uma interpelação a Deus, observados páginas atrás. Esse mesmo tom de interpelação e rebeldia reaparece no quarto canto, que se descortina com um discurso de submissão, tendo por figura central Cam, filho de Noé, personagem emprestado dos tempos do *Gênesis*.

Antes de ingressar na leitura das estrofes que albergam esse personagem bíblico, suposto culpado da escravidão do continente africano, conhecido por “mito

¹⁸¹ Esse pacto representa uma aliança com a humanidade, como o interpretam os cristãos.

da danação”, abro um espaço que considero imprescindível para dizer que Alfredo Bosi, em um estudo sobre *Vozes d’África*, refere que Castro Alves deu forma a esse poema a partir da “sina de Cão” que “circulou reiteradamente nos séculos XVI, XVII, XVIII”¹⁸² para justificar o trabalho escravo.

Ao mesmo tempo, resulta indispensável referir que a Igreja Católica não aceita nenhuma interpretação que relacione a história de Cam com o surgimento da escravidão africana, e tampouco as Sagradas Escrituras explicam o nascimento da raça negra, explicação que se encontra, por exemplo, na mitologia grega¹⁸³.

Aqui retomo o estudo de Bosi para iluminar outro ângulo deste trabalho intertextual com a Bíblia.

Segundo o relato bíblico, Noé amaldiçoou o seu neto Canaã, filho de Cam, porque Cam, ao ver a nudez de Noé, não fez nada para ajudá-lo. Noé, indignado pela atitude do filho, disse: “Maldito seja Canaã. Que ele seja o último dos escravos para seus irmãos” (Gn IX:25-27). A Bíblia de edição ecumênica explica que “Noé não podia amaldiçoar diretamente a Cam por já ter sido este objeto de uma bênção divina”. Ao maldizer o seu neto, estava maldizendo a toda a família. Conforme a imprecação paterna, Cam devia servir de escravo a seus irmãos Sem e Jafé.

¹⁸² Segundo Bosi, ainda que reste investigar como a maldição foi atribuída ao povo africano, o certo é “que se consumou em plena cultura moderna a explicação ao escravismo como resultado de uma culpa exemplarmente punida pelo patriarca salvo do dilúvio para perpetuar a espécie humana”, fato que Castro Alves recria em *Vozes d’África*. BOSI, op. cit., p. 258.

¹⁸³ Atribui-se o nascimento da raça negra a Fáeton, filho de Apolo e da mortal Clímene. Apolo entrega as rédeas dos carros do sol ao jovem Fáeton, mas este perde o controle e queima tudo o que encontra pela frente. Dizem que foi “nessa ocasião que os etíopes ganharam a cor negra que ainda hoje possuem e que a África perdeu toda sua verdura” (In: SPALDING, Tassilo. *Deuses e heróis da Antigüidade clássica*, p. 121). Camões, em *Os Lusíadas*, resgata a história na estrofe 46: “A gente da cor era verdadeira/ que Fáeton, nas terras acendidas,/ ao mundo deu de ousado e não prudente;/ o Pado o sabe e Lampetuosa o sente”. E o menciona outra vez na estrofe 99. CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*, p. 97, 99.

O filho de Noé aparece em *Vozes d'África* com o nome de Cão¹⁸⁴, que era a tradução antiga de Cam, junto a Eloá¹⁸⁵, a musa imaginada de Alfred de Vigny, protagonista de *Eloá: La soeur des anges* (1823). Na narrativa ela é um anjo que nasce de uma lágrima de Cristo pela morte de Lázaro e perde-se no abismo ao tentar salvar o diabo. Na composição lírica Eloá representa a África.

Antes de *Vozes d'África*, o poeta, no fragmento *Adriana*¹⁸⁶, inspirado no drama *As quedas fatais*¹⁸⁷, faz alusão a Eloá como um anjo, e no poema *O vôo do gênio*¹⁸⁸ (1866) volta a mencioná-la, o que confirmaria tratar-se da mesma personagem de Vigny. Já na composição abolicionista não realiza menção alguma às origens de Eloá. Tratamento diferenciado recebe Cão: Castro Alves faz questão de ressaltar que ele é o personagem do *Antigo Testamento* com a incorporação na poesia do dilúvio¹⁸⁹, cronômetro do tempo, e da geografia bíblica.

Nos versos, Cão desce do *Arará*, nome do monte onde encalhou a arca de Noé no décimo sétimo dia do mês sétimo (Gn VIII:4):

Foi depois do dilúvio... Um viadante,
Negro, sombrio, pálido, arquejante,
Descia do Arará...

¹⁸⁴ Na Bíblia traduzida pelo padre Figueiredo, edição 1854, como na tradução de João Ferreira de Almeida, edição 1963, Cam aparece com o nome de Cão. Nas outras edições do padre Figueiredo (Barsa, 1965; Ecumênica, 1999) se registra o nome Cam. Nas outras Bíblias (Jerusalém, versão internacional e pastoral), permanece também o nome de Cam. Na Bíblia em latim consigna-se *Cham*.

¹⁸⁵ “L’héroïne est um anjo féminin, née d’une larme versée part le Christ sur le tombeau de Lazare. Ses compagnons célestes évoquent devant elle, pour l’instruire, la destinée de Lúçifer, qui expie dans les abîmes infernaux le crime d’avoir offensé Dieu. Eloa, loin de maudire le réprouvé, rêve et pleure sur sa disgrâce”. CASTEX, P.G. *Alfred de Vigny*, p. 30. Para Bosi, Eloá é uma “encarnação do Eterno Feminino que desde o Fausto habita a fantasia do homem contemporâneo como símbolo de piedade absoluta”. BOSI, op. cit., p. 261.

¹⁸⁶ [...] *E a artista inspirada [Eugênia Câmara] bebeu todos aqueles amargos na taça do seu gênio... / Desceu ao abismo daquela desgraça e trouxe a lágrima das lágrimas [a lágrima de Cristo] – Uma gargalhada fria, como a morte.../ subiu ao firmamento daquele espírito, e trouxe o cântico dos cânticos / Uma canção triste, horrível e convulsa, como último vibrar das asas de Eloá!* CASTRO ALVES, op. cit., p. 712-713.

¹⁸⁷ Nesse drama de Luís Guimarães Júnior, representado em 1866 no teatro Santa Isabel, em Recife, Eugênia Câmara desempenha o papel de Adriana. Ibidem, p. 879.

¹⁸⁸ *Perdão! Perdão! Senhor, para quem soluça,/ Talvez seja algum anjo peregrino.../ ... Mas não! Inda eras tu, gênio divino,/ Também sabes chorar como Eloá.* Poema dedicado à Eugênia Câmara. Ibidem, p. 105.

¹⁸⁹ O dilúvio, para um olhar afastado da religião cristã, constitui uma das principais manifestações bíblicas da ira de Deus, mas se o olhar for judaico-cristão, representa o sinal de nova aliança com o criador e o nascimento de nova geração de homens. Depois do dilúvio, Deus se compromete a nunca mais destruir a terra (Gn VIII:21-22).

E eu disse ao peregrino fulminado:
“Cão!... serás meu esposo bem amado...
- Serei tua Eloá...

Nessa sextilha a África assume a identidade de Eloá e oferece-se a Cão, o peregrino salvo por Deus e amaldiçoado pelo pai. Daí a presença do qualificativo “fulminado”. A partir dessa união, a África começa seu passo errante pelo mundo, passo impregnado de sofrimento (*Desde este dia o vento da desgraça/ por meus cabelos ululando passa/ o anátema cruel*). Na construção poética depreende-se que seriam os descendentes dessa união os cativos na América:

Vi a ciência desertar do Egito...
Vi meu povo seguir – Judeu maldito –
Trilho de perdição.
Depois vi minha prole desgraçada
Pelas garras d’Europa – arrebatada –
Amestrado falcão!...

Destaca-se aqui que, dos dois personagens, compete ao *eu* feminino a voz de rebeldia. É essa voz que se insurge e qualifica de ave de rapina a Europa. E Cão, como no *Gênesis*, quando aceita o destino imposto pelo pai, não expressa sentimento algum. Castro Alves reproduz fielmente a atitude do filho de Noé. Não dá voz a Cam. Na seguinte sextilha, a voz feminina mantém o tom de recriminação, e dessa vez não se refere nem invoca a Deus. É Cristo¹⁹⁰ que não cumpre a promessa de salvação:

Cristo! Embalde morreste sobre um monte...
Teu sangue não lavou de minha fronte
A mancha original.
Ainda hoje são, por fado adverso,
Meus filhos – alimária do universo,

¹⁹⁰ Em outras composições, Castro Alves não renega Cristo; pelo contrário, enaltece o sacrifício de Jesus e o compara com o calvário do povo escravo e com o gesto heróico de personagens como Tiradentes, no drama *Gonzaga ou a Revolução em Minas*. Essa obra teatral fecha-se com uma composição lírica que identifica a figura de Tiradentes à de Cristo, ambos com um destino trágico: “*Ei-lo, o gigante da praça,/ O Cristo da multidão!/ É Tiradentes quem passa.../ Deixem passar o Titão*”. CASTRO ALVES, op. cit., p. 660. Também, em um poema intitulado *À atriz Eugênia Câmara* (1866), o poeta compara a musa a Cristo: “*Dentre os infames do calvário d’arte, / Tu foste o Cristo, foi o palco a cruz!...*”. Ibidem, p. 435.

Eu – pasto universal.

Realiza-se um processo intertextual com o *Novo Testamento* em um sentido de desconstrução. Denuncia-se o fracasso da crucificação, que é antítese da mensagem bíblica: “Deus nos enviou o seu filho como vítima expiatória de nossos pecados” (1Jo IV:10). Portanto, “Cristo morreu por nossos pecados” (1Cor XV:3) e “purificou o povo com o seu próprio sangue” (Hb XIII:12).

Na composição poética, a morte de Cristo não *salva* da *dor* o cativo e, por conseguinte, o pecado de Adão e Eva (a mancha original) ainda permanece. Dessa forma, a imolação de Jesus, um dos pilares do dogma cristão, reduz-se a cinzas. No primeiro terceto da seguinte sextilha, ilustra-se o fracasso da cruz com duas imagens (América e Abutre) que simbolizam a supremacia da escravidão:

Hoje em meu sangue a América se nutre
- Condor que transformara-se em abutre,
Ave da escravidão.

O *abutre*, o carnicheiro, reaparece em cena, pela segunda vez, em *Vozes d'África*. Antes se configurava sob a metáfora do *sol incandescente*; agora é o *condor* que se metamorfoseia em *abutre*. A reiterada presença desta ave permite fazer uma analogia com a águia de Prometeu. A *ave da escravidão* mostra-se tão insaciável quanto a águia de Prometeu. Zeus, uma ficção da mitologia, e *Deus*, uma realidade para os que crêem, são retratados em igualdade de planos, disputando forças de poder tirânico.

Nos últimos versos que completam a sextilha acima citada, Castro Alves recupera e recria a história de José, o filho preferido de Jacó que foi vendido por seus irmãos aos egípcios (Gn XXVII:1-36). Faz do povo escravo o José bíblico do século XIX e da América, a irmã traidora:

Ela juntou-se às mais... irmã traidora
Qual de José os vis irmãos outrora
Venderam seu irmão.

No passado, Deus nunca abandonou o fiel José, símbolo do perdão e da compaixão, que apesar das injustiças não se afasta de Deus; no presente, esqueceu o povo escravo. *Vozes d'África* tem como remate uma estrofe que amalgama sentimentos antitéticos de insubordinação e subordinação:

Basta, Senhor! De teu potente braço
Role através dos astros e do espaço
Perdão p'ra os crimes meus!...
Há dois mil anos... eu soluço um grito...
Escuta o brado meu lá no infinito
Meu Deus! Senhor, meu Deus!!...

A sextilha abre-se com um enfrentamento do homem com o criador, um outro grito de independência diante do poder absoluto¹⁹¹. Contudo, o brado corajoso, linhas depois, converte-se em melancolia, em submissão, pela queda do homem perante um ser que representa a universalidade e a totalidade. É o “sentimiento de la criatura” descrito por Otto. “El sentimiento de la criatura que se hunde y se anega en su propia nada y desaparece frente aquel que está sobre todas las criaturas”¹⁹². Nasce o grito, após a súplica e o soluço de dois mil anos do homem *ao Senhor*, seu *Deus*, para ser perdoado do pecado. Se o filho de Deus não conseguiu salvar os escravos, como denuncia Castro Alves, em *Vozes d'África* o poeta reinventa nova esperança para afiançar a existência desse Deus ambivalente, imagem que ressurgue em quase todos os poemas de *Os escravos*.

Sem a rebeldia de *Vozes d'África*, o poeta, em *Ao romper d'alva*¹⁹³ (1865), composto de treze sextilhas com rimas misturadas, volta a questionar e a suplicar a Deus. O poema apresenta-se com força expressiva de unidade, porém na leitura é possível fragmentá-lo em duas estâncias: uma oitava e um quinteto.

Na primeira existe um deslumbramento pela beleza do continente, quadro que remete ao imaginário cristão do paraíso, explorado antes no poema *América*. O *eu* lírico dá testemunho da criação. Deus e o homem inter-relacionam-se

¹⁹¹ O primeiro traço de rebeldia e independência encontra-se quando o poeta qualifica Deus de *terrível*.

¹⁹² OTTO, op. cit., p. 19.

¹⁹³ CASTRO ALVES, op. cit., p. 215-217.

através da natureza (*terra de Santa Cruz, sublime versol da epopéia gigante do universo/ da imensa criação*) e da prece (*Folhas e prece aos pés do Onipotente/ manda a lufada erguer*). Castro Alves completa a paisagem do paraíso com a temática da liberdade apresentada sob a forma de uma mulher audaciosa, em harmonia com um mundo visível, força ativa capaz de quebrar as cadeias:

Como és bela, soberba, livre, ousada!
Em tuas cordilheiras assentada
A liberdade está.
A púrpura da bruma, a ventania
Rasga, espedaça o cetro que s'erguia
Do rijo piquiá.

A partir daqui, o adjetivo *livre* entrosa-se nos versos. Abre a sexta (*Livre o tropeiro toca o lote e canta*) e a sétima sextilha (*Livre, como o tufão, corre o vaqueiro*) e reaparece na oitava (*catadupas sem freios, vastas, grandes,/ sois a palavra livre desses Andes/ que além surgem de pé*). O qualificativo *livre* alterna-se sempre com a descrição da natureza, recriando o conceito cristão do jardim do Éden.

Na estância subsequente, conforme minha divisão, Castro Alves renuncia à descrição sublime da América, transfigurando-a em visão onírica:

Mas o que vejo? É um sonho!... A barbaria
Erguer-se neste século, à luz do dia.
Sem pejo se ostentar.
E a escravidão – nojento crocodilo
Da onda turva expulso lá do Nilo –
Vir aqui se abrigar!...

Diante desse quadro da América, imagem às avessas, nasce, outra vez, o poeta/denunciador, trazendo ao presente a saga dos israelitas libertados do Egito por Moisés¹⁹⁴. Identificam-se os escravistas do Nilo com os escravistas da América. O Deus que liberou o povo de Israel, também, pode liberar o povo africano. O poeta invoca por um novo êxodo, um êxodo inverso ao que dizem as Sagradas Escrituras. No *Antigo Testamento* é o povo de Israel que foge do Egito. No caso da América, o paraíso divino, são os escravistas que devem ser expulsos.

¹⁹⁴ A história de Moisés e da liberação do povo de Israel está contada no *Êxodo*.

Na seguinte sextilha, direciona-se a primeira pergunta a Deus. É uma interrogação coberta de incredulidade, mas se nota um cuidado na escolha das palavras para evitar o tom de invectiva, para que as interrogações ao Senhor não estejam cobertas pela sombra da acusação:

Oh! Deus! Não ouves dentre a imensa orquestra
Que a natureza virgem manda em festa
Soberba, senhoril,
Um grito que soluça aflito, vivo,
O retinir dos ferros do cativo,
Um som discorde e vil?

A sinfonia da natureza contrapõe-se aos gritos de dor e sofrimento e aos sons ásperos e indignos dos grilhões. Da interrogação o *eu* poético passa à súplica com o intuito de provocar a interseção divina:

Senhor, não deixes que se manche a tela
Onde traçaste a criação mais bela
De tua inspiração.
O sol de tua glória foi toldado...
Teu poema da América manchado,
Manchou-o a escravidão.

O *Deus*, cuja construção é a poesia original, permanece em silêncio. Foram os românticos, anota Arnold Hausser, que, em um gesto de vaidade e de auto-satisfação, fizeram do poeta um Deus e de Deus um poeta. “Deus não é, talvez, senão o primeiro poeta do mundo”¹⁹⁵, escreveu Théophile Gauthier. De igual maneira, o concebeu o bardo baiano. Deus cria o *poema América* com sons, cores e traços. Tal visão correlaciona-se com a narrativa bíblica do *Gênesis*.

O maior procedimento intertextual de *Ao romper d'alva* com a Bíblia encontra-se na décima segunda sextilha. Nessa estrofe, Castro Alves, quando representa a tragédia da escravidão, confirma a concepção América/paraíso com a identificação dos rios americanos com o *Eufrates*¹⁹⁶, um dos quatro rios que, no *Antigo Testamento*, se originavam no Éden (Gn II:10-14). O Eufrates, na Bíblia, delimita, também, as fronteiras dos territórios cedidos por Javé ao povo do Israel.

¹⁹⁵ Citado por Arnold Hauser. *História social da Literatura e da Arte*, p. 848.

¹⁹⁶ A Bíblia Sagrada, edição pastoral, explica que a presença dos rios Eufrates, Fison, Geon e Tigre como os quatro afluentes do paraíso obedecia ao fato de serem os mais importantes na época.

Em *Gênesis*, por exemplo, há uma passagem onde Javé promete Abraão o seguinte: “à sua descendência eu darei esta terra, desde o rio do Egito até o grande rio, o Eufrates” (Gn XV:18). Esse rio duplamente sagrado, fonte do paraíso e fronteira dos territórios cedidos por Deus, agora conduz o sangue dos cativos:

Prantos de sangue – vagas escarlates –
Toldam teus rios – lúbricos Eufrates –
Dos servos do Sião.
E as palmeiras se torcem torturadas,
Quando escutam dos morros nas quebradas
O grito de aflição.

E a América transforma-se em Sião (Jerusalém), “vértice do céu, cidade do grande rei [Deus]” (SI XLVIII:3), conquistada pelo rei Davi (1Cr XI:1-9). Na poesia, o escravo perde sua identidade africana e transforma-se em servo de Sião, mas é abandonado por Deus. Nesse deslocamento de identidades, o continente americano encenaria a nova Jerusalém¹⁹⁷ destruída, daí a inclusão de uma natureza desfigurada (*as palmeiras se torcem torturadas*) pelos gritos de lamento.

A descrição da barbárie e o clamor que o *eu* lírico realiza no segundo momento de *Ao romper d'alva* encontram-se em concordância com a invocação do salmista sobre a invasão babilônica a Jerusalém:

Lembra-te da comunidade que adquiriste desde a origem, da tribo que redimiste como tua herança; do monte Sião, onde puseste a tua moradia. Dirige teus passos para estas ruínas sem fim: o inimigo arrasou completamente o santuário (SI LXXIV:2-3).

Também Castro Alves clama a Deus que se lembre da América.

Ao terminar o poema, surge uma indagação imperiosa: *Quando dos livres ouvirei o grito?* Interrogação similar faz o *Livro de Salmos*: “Até quando, ó Deus, o opressor vai blasfemar? (SI LXXIV:10). As duas interrogações colocam-se em

¹⁹⁷ Idéia semelhante Castro Alves esboça no artigo “Impressões da leitura das poesias do senhor A. A. de Mendonça”. Considera os lugares dominados pela tirania, como a nova Jerusalém que espera por sua libertação. CASTRO ALVES, op. cit., p. 671. Já no poema, *Destruição de Jerusalém* (1862), recria a história contada na Bíblia. E retrata a vingança de Deus - vingança aprovada pelo poeta. A modo de ilustração cito duas oitavas: *sobem aos céus os clamores/ das mulheres e crianças,/ que, sob o império das lanças,/ lastimam-se a triste sorte;/ jorra o sangue pelas praças,/ de mortos juncam-se as ruas,/ em corpos e espáduas nuas/ tropeça o que escapa à morte./ Mas, não basta o extermínio/ à vingança do Senhor;/ do cativo na dor/ não basta gemer Sião;/ infernal chama se ateia,/ devasta os tetos pomposos,/ e os castelos majestosos/ e o templo de Salomão.* Ibidem, p. 379.

posições inversas, apesar de orientadas no mesmo sentido. Uma clama pelo tempo que, ainda, os escravos serão oprimidos, e a outra clama pelo tempo que, ainda, os tiranos permanecerão oprimindo. O salmista fica sem resposta. O poeta idealiza uma possível resposta: “*Sim... talvez amanhã*”. É um “amanhã” duvidoso, mas é um “amanhã”, um novo amanhecer, outro *Romper d’alva*. E o mesmo Deus.

A mesma esperança, como uma espécie de ritornelo, reaparece em *A visão dos mortos*¹⁹⁸ (1865), não obstante o ambiente estar impregnado de uma atmosfera de pessimismo. O eu lírico não perde a fé nem quando proclama o fracasso do sacrifício de Cristo que se assemelha ao sacrifício do povo. A América não é mais o paraíso. A criação divina, em sua totalidade, exala morte. Se o poeta, nas outras composições de *Os escravos*, apresenta a beleza seguida do desequilíbrio (a escravidão), nessa composição, formada por sete oitavas, explora unicamente o desequilíbrio, a antítese da sociedade cristã ideal.

A primeira estrofe de *A visão dos mortos* alude à temática do caos, representação de uma natureza agonizante. As poucas cores claras constantes no poema são cobertas pelas tonalidades escuras, nas quais se nutre a paleta do poeta:

Nas horas tristes que em neblinas densas
A terra envolta num sudário dorme,
E o vento geme na amplidão celeste
– Cúpula imensa dum sepulcro enorme, –
Um grito passa despertando os ares,
Levanta as lousas invisível mão.
Os mortos saltam, poeirentos, lívidos.
Da lua pálida ao fatal clarão.

As únicas vozes (*o vento geme e um grito passa*), sinal de existência ainda que agônica, estão associadas a sons plangentes. O último verso de todas as oitavas (*da lua pálida ao fatal clarão*), à guisa de estribilho, desloca o conceito de luz sinônimo de vida, para luz sinônimo de morte.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 218-219.

A morte afasta-se da concepção cristã de reencontro com o criador, registrado em *A cruz da estrada*, e assume-se como uma fatalidade imposta pelos homens.

Mais adiante, nas outras oitavas, o bardo resgata a memória dos heróis brasileiros: Tiradentes, Siqueira, Machado, Dória e Andrada¹⁹⁹. Todos eles conformam a *legião da morte*. Todos eles são testemunhas do fracasso do sacrifício humano, do fracasso das lutas libertárias:

Então, no meio de um silêncio lúgubre,
Solta este grito a legião da morte:
“Aonde a terra que talhamos livre,
Aonde o povo que fizemos forte?
Nossas mortalhas o presente inunda
No sangue escravo, que nodoa o chão.
Anchietas, Gracos, vós, dormis na orgia,
Da lua pálida ao fatal clarão.

E também testemunhas do fracasso do sacrifício divino. A morte de Cristo não liberta. É só um sacrifício a mais da humanidade. Desse modo, produz-se um novo processo de desconstrução do texto bíblico, semelhante a *Vozes d'África*. Jesus morre e não salva. Jesus morre e o futuro traz mais sangue inocente.

A visão dos mortos descortina um mundo às avessas que se desliga da justiça, da mensagem cristã e da própria natureza:

Brutus renega a tribunícia toga,
O apóstolo cospe no Evangelho Santo,
E o Cristo – Povo, no Calvário erguido,
Fita o futuro com sombrio espanto.
Nos ninhos d'águias que nos restam? – Corvos,
Que vendo a pátria se estorcer no chão,
Passam, repassam, como alados crimes,
Da lua pálida ao fatal clarão.

¹⁹⁹ Esses personagens são, segundo Eugênio Gomes, o capitão João Francisco de Meneses Dória, defensor da ilha dos Frades, o capitão Cipriano Justino de Siqueira, morto na batalha de Cabrito, e José Bonifácio de Andrada e Silva, patriarca da Independência do Brasil. No caso do sobrenome Machado, Gomes baseia-se em Peixoto, que indica que poderia pertencer a Joaquim Nunes Machado, um dos cabeças da Revolução Praieira, ou a Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva, da Revolução Pernambucana. Ibidem, p. 822-823.

Para o poeta, o sacerdote, ao aprovar a escravidão, distancia-se de Deus. Aqui reitera essa postura questionadora. Nesse universo caótico, Deus continua ausente, ausência que faz ver *o futuro com sombrio espanto*. E na escuridão vem a resposta poética, a reinvenção da esperança: “*Oh! É preciso inda esperar cem anos.../ cem anos...*”. Um século a mais de sofrimento.

E o mesmo Deus silencioso reaparece em *O navio negreiro*²⁰⁰ (1868), poema estruturado em seis cantos. Outra vez Castro Alves constrói o paraíso a modo de preâmbulo para chegar ao inferno. Primeiro encontra, na natureza, acordes de *doce harmonia*, o *canto ardente*; e na seqüência apresenta tons dissonantes de decomposição, o *quadro de amarguras*, que pretende evadir convertendo-o em um sonho (*Era um sonho dantesco... O tombadilho/ Que das luzernas avermelha o brilho/ Em sangue a se banhar*). Em *Ao romper d'alva, O vidente e América*, Castro Alves apela para idêntico estado de devaneio, tentativa de se distanciar da escravidão.

No quarto canto, composto de seis sextilhas, destaco a presença de duas estrofes, a terceira e a sexta, que compartilham o primeiro terceto de versos, por condensar os elementos bíblicos que personificam o mal na Bíblia:

E ri-se a orquestra, irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais...
Se o velho arqueja... se no chão resvala,
Ouvem-se gritos... o chicote estala.
E voam mais e mais.

.....
E ri-se a orquestra, irônica, estridente...
E da ronda fantástica a serpente
 Faz doudas espirais!
Qual num sonho dantesco as sombras voam...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!...

²⁰⁰ Ibidem, p. 277-284. *O navio negreiro* também foi intitulado *Tragédia no mar*. Esclareço que, para os fins desta leitura, centro-me no quarto e no quinto canto por apresentarem elementos de intertextualidade com a Bíblia.

Na descrição da dança dos cativos, à força do chicote²⁰¹, tem-se a dupla presença da serpente amaldiçoada por Deus (Gn III:1-14), origem do mal e do caos, em permanente movimento que simboliza a propagação do pecado. Complementa esse elo, quase dantesco, a figura de Satanás, a encarnação maior do mal, que, segundo a Bíblia, pôs, “no coração de Judas Iscariotes, o projeto de trair Jesus” (Jo XIII:2). Entre Satanás e a serpente, as Sagradas Escrituras não fazem distinção. Ambos são uma só estrutura: “Esse grande Dragão é a antiga Serpente, é o chamado Diabo ou Satanás” (Ap XII:9).

Castro Alves tampouco faz distinção entre Satanás e os escravistas, ambos se fundem em uma só figura. O riso de Satanás é o riso do escravista. Note-se que o poeta compara, igualmente, os movimentos da serpente (*o chicote*) aos movimentos dos escravistas (*E ri-se a orquestra irônica, estridente.../ e da ronda fantástica a serpente/ faz doudas espirais*). Na poesia, Satanás é representado, também, sob a figura da *serpente*, temática que destaco, pois a identificação do escravista com animais, para alguns, repulsivos, constitui um fato comum em *Os escravos*.

Em *O navio negreiro*, em outra passagem, o escravista é nomeado de chacal (*Mas o chacal sobre a areia/ acha um corpo que roer...*); em *Confidência*, de hiena (*– Hiena, que do túmulo dos bravos,/ morde a reputação!...*); em *Saudação a Palmares*, outra vez, de chacal (*E riste... O riso de um monte!/ e a ironia... de um chacal!...*); e em *O século*, de abutre (*Sangra o abutre – tirano*). Todos esses animais na Bíblia simbolizam a face da maldade humana.

A inclusão da serpente, subordinada à imagem de Satanás, em *O navio negreiro*, busca, por um lado, animalizar a imagem do escravista e, por outro, explicar a origem do caos em uma sociedade guiada pelos preceitos cristãos. Tal estratégia lírica possibilita formular duas perguntas: o que seria da Bíblia se não

²⁰¹ Edison Carneiro menciona que “era um costume salutar” fazer dançar os escravos no convés, “pois dava ar puro e movimento a corpos emperrados e angustiados na estreiteza dos porões”. Dessa forma, o traficante de escravos protegia a sua mercadoria. CARNEIRO, Edison. “Hansen a bordo do navio negreiro de Castro Alves”, p. 25-26. Ver: COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*.

existisse o diabo, figura fundamental em sua narrativa como explicação do mal? E o que seria de *O navio negreiro* sem o *diabo* para explicar o *sonho dantesco*?

Depois do quadro poético do riso do Satanás, Castro Alves abre e encerra o quinto ato, formado por nove décimas, com versos de invocação e de interpelação a Deus e à natureza:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se é loucura... se é verdade
Tanto horror perante os céus...
Ó mar! Por que não apagas
Co'a esponja de tuas vagas
De teu manto este borrão?...
Astros! Noite! Tempestades!
Rolai das imensidades!
Varrei os mares, tufão!...

Essa estrutura lembra as construções poéticas da Antigüidade. Na mitologia grega, Prometeu invoca os ventos, os rios, o mar, a terra e o sol. E tampouco seus gritos são ouvidos. Na poesia abolicionista, Deus e a natureza compartilham o silêncio. Mostram-se impassíveis aos rogos dos escravos. Ambos provocam a mesma perplexidade e indignação no poeta.

Deus consentiu a loucura humana e tornou-se conivente com a insensatez da escravidão? Esses são algumas indagações implícitas nos versos. Os *desgraçados* de Castro Alves não encontram *mais que o rir calmo da turba* que *excita a fúria do algoz*. Que fizeram para despertar a crueldade dos homens e para que Deus não ouça seus gritos? Deus, uma vez mais, em *Os escravos*, é um ser imune à dor do cativo. E, uma vez mais, o poeta tenta encontrar a origem da maldição que recai sobre o povo africano.

Na terceira estrofe, assiste-se ao sublimar da imagem do escravo, metamorfose de objeto em sujeito. Castro Alves descreve os cativos e os exalta como *filhos do deserto*, *guerreiros ousados*, *homens simples*, *fortes*, *bravos*. Adquirem fisionomia e caracteres que lhes devolvem sua humanidade. Castro

Alves os situa sempre no deserto²⁰², ponto geográfico de maior referência na Bíblia, e ponto geográfico de maior referência no quinto canto. No deserto, Deus põe à prova seu povo e se compromete a conduzi-lo à terra prometida. É da paisagem do deserto que o poeta extrai a figura de Agar. A escrava egípcia de Sara, esposa de Abraão, domina a quarta décima com uma dupla menção. Aqui se repete outro processo intertextual com a Bíblia:

São mulheres desgraçadas
Como Agar o foi também,
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe... vêm
Trazendo com tíbios passos,
Filhos e algemas nos braços,
N'alma – lágrimas e fel.
Como Agar sofrendo tanto
Que nem o leite do pranto
Têm que dar para Ismael...

No *Gênesis*, o drama de Agar começa quando Sara, após ter dado à luz Isaac, pede a Abraão que expulse Agar e o filho que tinha tido com esta, Ismael, para que Isaac fosse o único herdeiro. Então, “Abraão levantou-se de manhã, pegou pão e um cantil de água e os deu a Agar, colocou a criança sobre os ombros dela e depois a mandou embora” (Gn XXI:22). A expulsão de Agar, de acordo com a Bíblia, devia-se ao fato de que ela desrespeitara Sara. A escrava egípcia andou errante pelo deserto de Bersabéia, quando se acabou a água, “pôs a criança debaixo de um arbusto e foi sentar-se na frente”. Ela pensava: “não quero ver a criança morrer!”. E o menino começou a chorar (Gn XXI:16). Essa cena bíblica compendia-se no último terceto da décima: *sedentas e alquebradas*, as cativas de *O navio negreiro* reproduzem a dor de Agar.

Na Bíblia, Deus ouve os gritos do menino e salva mãe e filho da morte. O deserto, de quase túmulo, converte-se em seu lar, provido de água e alimentos

²⁰² Segundo Alberto da Costa e Silva, a incidência na poesia abolicionista da imagem de uma África deserta, com seu imponente Saara, correspondia à “África do orientalismo, da literatura romântica e do imperialismo francês” e não “às regiões de onde vieram os escravos para o Brasil”, caso de Serra Leoa, Libéria, Costa do Marfim, Costa do Ouro, Nigéria e Camarões. COSTA E SILVA, op. cit., p. 120-124.

(Gn XXII:17-21). Sara e Agar, na exegese de Paulo de Tarso, simbolizam duas alianças: “uma, a do monte Sinai, gera para a escravidão e é representada por Agar”, enquanto Sara gera os filhos livres, os filhos da promessa divina (Gl IV: 21-34). Nessa interpretação, a cativa egípcia é a mãe dos escravos no mundo, interpretação que Castro Alves recria no tecido poético.

Agar é uma cativa abençoada e salva por Deus, fato que não acontece em *O navio negreiro*, onde *a fome, o cansaço, a sede* não cessam. Por detrás de um deserto vem outro, e outro, e, assim, uma espiral de desolação. E fecha-se o quinto ato com a pergunta que a descortinou:

Senhor Deus dos desgraçados!
Dizei-me vós, Senhor Deus!
Se eu deliro... ou se é verdade
Tanto horror perante os céus...

Continuam sem resposta as perguntas que perturbam o *eu* lírico. O silêncio de Deus pode ser interpretado como sinal de cumplicidade. O *Deus dos desgraçados* configura-se em um enigma, ou, nas palavras de Chateaubriand, “o próprio Deus é o máximo segredo da natureza”²⁰³.

Em *Vozes d’África*, *Ao romper d’alva*, *A visão dos mortos* e *O navio negreiro*, Castro Alves converteu-se no biógrafo não autorizado da face desconhecida de Deus, de um Deus impiedoso que, na síntese de Raul Brandão, “não ouve os gritos – destrói: não sente a dor – destrói. Destrói e caminha. É inalterável. Ilude-nos [...] Deus é cego”²⁰⁴.

²⁰³ CHATEAUBRIAND. *O gênio do cristianismo*, p. 16.

²⁰⁴ BRANDÃO, Raul. *Húmus*, p. 181. Apesar das citações de Brandão e Castro Alves serem aqui convergentes, a visão teológica desses poetas difere, não havendo espaço, na pesquisa, para explicar tal divergência em virtude da concisão temática.

3.2 A ambivalência de *Eros*

Todas as paixões terminam como uma tragédia, tudo que é finito termina com a morte, toda poesia tem qualquer coisa de trágico.

Novalis

Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração

*Canção do violeiro*²⁰⁵

Na poesia abolicionista de Castro Alves, Eros se expressa em cantos elegíacos tecidos por metáforas de amor entrelaçadas com tragédia e sofrimento. Sua lira não canta apenas; chora, acusa e revolta-se contra as injustiças. Eros ilumina com alegria a senzala e a obscurece com a dor. Traz um entusiasmo fugaz e uma perpétua melancolia; evoca o encontro do amor e o desencontro da mulher amada, quase sempre vendida ou “roubada” pelo senhor dos escravos. *Ela foi-se ao pôr da tarde*, lamenta a voz lírica do cativo. O dia cede espaço à noite e a noite impõe-se ao dia no universo da escravidão. A noite sintetiza a desolação, a ruptura e a morte. Limite de tempo. Tempo de desgraças.

Nesse mundo de trevas, a linguagem amorosa e nostálgica alimenta-se de imagens da floresta. A natureza comunga com a dor. Compartilha a dor. E empresta-lhe uma inacabável sinfonia de sons e aromas, de vãos e cantos – vãos que se distanciam para sempre e cantos que se transmutam em lamentos. No cenário poético irrompe a voz do *cauã, bem triste*. Canto pela amante que parte *como as gaivotas do rio, como os orvalhos que descem da noite num beijo frio*. E o eterno torna-se efêmero.

O poeta constrói um escravo solitário, magoado, que canta na viola penas de amor, reafirmando em cada linha melódica, em cada verso, a dramática sentença de Novalis: “todas as paixões terminam como uma tragédia”²⁰⁶. Quase dois séculos depois da afirmativa poética de Novalis, que julgo guiar a maior parte da poesia amorosa de Castro Alves, sentimentos idênticos, revestidos pelo feitiço

²⁰⁵ CASTRO ALVES, op. cit., p. 256-257.

²⁰⁶ NOVALIS. *Máximas*. Citado por Denis de Rougemont. *O amor e o Ocidente*, p. 156. A relação entre paixão e morte defendida por Novalis encontra-se influenciada, segundo os biógrafos, pela morte da noiva adolescente, Sofia von Küh, aos 16 anos.

de novas palavras, continuam encontrando-se na voz de outros poetas. Entre eles Octavio Paz, que define o amor e “todas as grandes criações do homem” como sentimento ambivalente, mescla de “suprema ventura” e de “desgraça suprema”²⁰⁷.

Dos dois pólos, o tema da *desgraça suprema* apodera-se do discurso amoroso de *Os escravos* e da maioria das composições românticas européias e brasileiras, todas influenciadas pelo *mal du siècle*.

O amor, sinônimo de fatalidade, liga-se ao mítico deus Eros convertido a partir do século VI a.C. em deus da paixão amorosa. Nos escritos poéticos dos gregos Safo, Sófocles e Eurípides, Eros representa um ser que provoca sofrimento, loucura e doença. Essa configuração conduz Paz a afirmar que “a Antigüidade greco-latina conheceu o amor quase sempre como uma paixão dolorosa e, apesar disso, digna de ser vivida”²⁰⁸.

Do mesmo modo, os personagens poéticos de *Os escravos* embriagam-se de sofrimento, loucura e doença pela partida da amada, vendida e conduzida a terras distantes. Conhecem a “paixão dolorosa”, a dupla fase de Eros, ilusão/ desilusão, felicidade/ infelicidade, vida/ morte. E nem por isso renegam o amor, único momento de êxtase no cativeiro.

De maneira similar à Antigüidade greco-latina, o *Antigo Testamento* consigna histórias marcadas pelo “amor” e pelo “desejo estritamente sexual”. As histórias bíblicas referentes a Eros, na acepção de desejo estritamente sexual, não apresentam analogias diretas com os episódios de *Os escravos*, mas ilustram o universo de *Eros* na Bíblia. A palavra *Eros*, vinculada às Sagradas Escrituras, eu a emprego à maneira de metáfora, porque os escritores bíblicos, para definir o amor, optaram por Ágape²⁰⁹, outro vocábulo grego, mas sem a carga semântica, lasciva e profana, do primeiro.

Exemplo do tema do “desejo sexual” encontra-se em *Provérbios*, quando uma mãe adverte seu filho para que não seja seduzido por uma estrangeira. A

²⁰⁷ PAZ, Octavio. *A dupla chama*: amor e erotismo, p. 187.

²⁰⁸ Ibidem, p. 69.

²⁰⁹ Segundo Eaton e Lloyd, no *Novo Testamento*, na edição em grego, existem três palavras derivadas de *agapē*: o verbo *agapaō*, o substantivo *agapē* e o substantivo verbal *agapētos*. Esses termos são usados mais de 360 vezes. EATON, Michael; LLOYD, G. *Eclesiastes e cantares*: introdução e comentário, p. 222.

referência sexual está na voz da mulher estrangeira: “venha, vamos nos embriagar com carícias até de manhã. Vamos nos saciar de amores, porque meu marido está fazendo uma longa viagem e não está em casa” (Pr VII:18-19). No mesmo texto, na edição em hebraico, aparece outra referência a Eros, mas de difícil leitura: “a mansão dos mortos, o útero estéril, a terra que não se farta de água, e o fogo que nunca diz ‘chega’” (XXX:16). Na Bíblia septuaginta, versão em grego, segundo Michael A. Eaton e G. Lloyd, para a frase “útero estéril” utiliza-se *erōs gynaikos*, que significa “mulher apaixonada”²¹⁰.

O *Livro de Samuel* traz outra história, de caráter incestuoso, dominada pelo desejo sexual. É o caso dos dois filhos do rei Davi, Amnon, filho primogênito, e Tamar. O relato bíblico indica que Amnon “ficou apaixonado por ela [...] a ponto de ficar doente por causa de sua irmã Tamar, pois ela era virgem e ele viu que era impossível fazer alguma coisa com ela” (2Sm XIII: 1-2). O desejo de Amnon não foi correspondido pela irmã e ele a violenta. Anos depois, Absalão, o outro irmão de Tamar e também filho de Davi, assassina Amnon em sinal de vingança.

Em contraste a essas passagens dominadas unicamente pelo desejo sexual, a Bíblia oferece belos capítulos do Eros romântico, que cega e enlouquece. Um deles é a história de Jacó e Raquel, narrada no *Gênesis*, história que Castro Alves recria em uma quadra do poema *Hebréia*²¹¹ (*Sim, fora belo na relvosa alfombra, / junto da fonte, onde Raquel gemera, / viver contigo qual Jacó vivera / guiando escravo teu feliz rebanho...*), que forma parte de *Espumas flutuantes*.

No relato bíblico Jacó trabalha durante sete anos para o pai de Raquel, Labão, para que este lhe entregue a sua filha em casamento. “[Jacó] estava tão apaixonado que os anos lhe pareceram dias” (Gn XXIX:20). Na noite das núpcias, Labão dá-lhe Lia, a filha mais velha. Decepcionado e apaixonado por Raquel, compromete-se a trabalhar sete anos mais para se casar com ela. Porém, depois desse compromisso, uma semana após as núpcias com Lia, Jacó “uniu-se a Raquel e amou a Raquel mais que a Lia” (Gn XXIX:30).

²¹⁰ Ibidem, p. 221.

²¹¹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 79.

Além da história de Jacó e Raquel, a melhor definição de amor na Bíblia, unida às características de desejo, vida e morte de Eros, encontra-se em *Cântico dos cânticos*, recompilação de cantos populares amorosos que eram recitados pelos israelitas nas festas de casamento. Esse texto bíblico, tecido em verso, distingue-se por ser um dos mais breves das Sagradas Escrituras e, em simultâneo, um dos mais polêmicos por sua linguagem erótica e sensual. “O tema do gozo e da consumação sexual percorre o livro todo”²¹². A Bíblia de Jerusalém e a Bíblia, edição pastoral, interpretam a união dos protagonistas como “parábola incomparável que revela a paixão e a ternura de Deus pela humanidade”²¹³. Em outras edições, entre elas a traduzida pelo padre Figueiredo, simboliza o casamento de Deus e os homens, e de Cristo e a Igreja. Ainda que o cristianismo tenha emprestado a esse texto sapiencial, escrito no século V ou VI antes de Cristo, o valor simbólico da união de Deus com a humanidade, em *Cântico dos cânticos* não existem indícios do amor altruísta e misericordioso de Ágape. Trata-se da dominação de Eros no diálogo entre a camponesa Sulamita²¹⁴ e o pastor, investido do status de rei ao ser denominado de Salomão.

Para o teólogo Marcial Maçaneiro, esse cântico constitui “um hino ao Eros humano e universal”²¹⁵ que “pode levar um Deus ou um homem aos extremos da expansão ou do aniquilamento”²¹⁶. Eis aí um reflexo da dupla face de Eros na Bíblia. Eis aí um tema a ser explorado em *Os escravos*.

A Sulamita e as personagens poéticas de Castro Alves entrelaçam-se pela cor da pele. Na Bíblia, a musa é morena, cor sacralizada por estar nas Sagradas Escrituras. Na poesia, são morenas ou negras, cor amaldiçoada, seguindo a

²¹² EATON; LLOYD, op. cit., p. 200.

²¹³ Bíblia, edição pastoral, p.870.

²¹⁴ No artigo *Filosofia da música sacra na Bíblia*, Jorge Mário de Oliveira afirma que o nome Sulamita, “princesa da paz”, corresponde à forma feminina de Salomão, “príncipe da paz”. Disponível em: http://www.musicaeadoracao.com.br/palestras/aulas_musica_sacra_2.htm. Também, Sulamita é interpretado como gentílico de Sunem (hoje Sulã); portanto, faria referência a uma moça de Sunem. Nesse sentido, seria uma alusão a Abisag de Sunem, a jovem bela que cuidou do idoso rei Davi (1 Rs 1:1-4). A. VAN DEN BORN (Org.). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*, p. 1460.

²¹⁵ MAÇANEIRO, Marcial. *Mística e erótica: um ensaio sobre Deus, Eros e beleza*, p. 76.

²¹⁶ Idem. *Eros e espiritualidade: desejo e mistério no cotidiano da fé*, p. 10.

construção de *Vozes d'África*. Na dupla visão da cor morena, sacra e profana, encontra-se uma ponte de união e desunião entre ambos os textos.

O desenrolar da temática da cor da pele conduz a outras inter-relações. A camponesa declara-se “morena, mas formosa” (Ct I:5), ainda que versos após dá uma explicação para a origem de sua pele escura:

Não reparem se eu sou morena:
foi o sol que me queimou.
Os filhos da minha mãe
se voltaram contra mim,
me obrigaram a guardar minhas vinhas (Ct I:6).

A musa bíblica tenta branquear a sua pele. O mesmo faz Castro Alves com as cativas, sempre associadas à imagem de brancura, tema sempre discutido e apontado pelos críticos²¹⁷, não sendo essa postura exclusiva do poeta abolicionista. Stegagno Picchio, na *História da literatura brasileira*, salienta que na prosa e na lírica:

O negro do Brasil nunca é tão negro quanto na África ou nos Estados Unidos. Em sua genealogia sempre ocorreu alguma coisa que lhe clareou a pele colocando-o não em posição maniqueísta, branco versus negro, em relação ao seu negativo, mas numa escala de cores na qual todas as nuances são possíveis²¹⁸.

Na narração da Bíblia existe uma degradação de escuro para claro e na lírica, também, de negro para claro. O apontamento desse aspecto resulta interessante porque, uma vez mais, nos dois textos, consolida-se a cor branca como princípio de pureza e sacralidade. À margem da configuração física, destaco para a tese o discurso do amor, entrelaçado a dor e morte, no texto bíblico e suas possíveis interconexões com a poesia abolicionista de Castro Alves. A relação que privilegio na leitura desvela-se na seguinte passagem de *Cântico dos cânticos*, na voz da amada:

²¹⁷ Ver: KOTHE, Flávio, *O cânone imperial*; COSTA E SILVA, Alberto da, *Castro Alves: um poeta sempre jovem*.

²¹⁸ STEGAGNO PICCHIO, op. cit., p. 170.

Grave-me,
Como selo em seu coração,
Como selo em seu braço;
Pois o amor é forte, é como a morte!
Cruel como o abismo é a paixão.
Suas chamas são chamas de fogo,
Uma faísca de Javé! (Ct VIII:6).

A força do amor compara-se à morte, e a paixão ao abismo, da mesma maneira que o faziam os gregos, porém com uma variante; interpreta-se o amor como brilho, como vibrações luminosas provenientes do onipotente Javé. Substitui-se o deus grego por outro deus mais moderno, um deus que eleva o amor a outro patamar²¹⁹. O amor une-se, assim, à divindade cristã, não a modo de presente, de dádiva, senão de uma vivência da divindade através do encontro com o amado. Sua vinculação com Deus torna-o indestrutível, rasgo que se contrasta e se compara com as forças da natureza, onde a natureza, criação divina, mostra-se inferior ao sentimento amoroso:

As águas da torrente jamais poderão
Apagar o amor,
Nem os rios afogá-lo (Ct VIII:7).

Não obstante, recorre-se à metáfora da natureza para retratar a mulher e o homem. No caso da mulher, o retrato não perpassa o idílico; mostra e desvela o corpo feminino, inclusive, com conotações eróticas:

Você tem o talhe da palmeira,
E seus seios são os cachos.
E eu pensei: "Vou subir à palmeira
Para colher de seus frutos!"
Sim, seus seios são cachos de uva,
E o sopro das suas narinas perfuma
Como o aroma das maçãs (Ct VII:8-9).

O autor bíblico delonga-se no atributo feminino que mais poetizaram os românticos, entre eles Castro Alves, associando-o a elementos que denotam

²¹⁹ Geneviève Droz esclarece que "o amor entre os gregos é sinal de falta, de carência, expressão de uma penúria fundamental" e ao mesmo tempo "é desejo e aspiração", enquanto para o cristianismo "é caridade, é o ato pessoal de uma liberdade". DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*, p. 39.

embriaguez (seios/vinhos). Em outros dois momentos (Ct I:2; IV:10), volta a empregar o termo *vinho* em sentido comparativo aos amores (Seus amores são melhores do que o vinho).

Castro Alves também arma o corpo da escrava com termos que são extraídos da natureza. E supera essa arquitetura ao expressar a ventura e a desventura da relação amorosa com descrições paisagísticas impregnadas de sentimentos humanos. Seus personagens poéticos fundem-se em um quadro de êxtase e de angústia. Prova disso é a *Canção do violeiro*, com a qual se inicia a presente linha melódica de leitura.

Em *Cântico dos cânticos* os personagens, após um período de ausência se reencontram, se separam e outra vez se reencontram, formando uma espiral sem fim. O texto bíblico culmina sem um final, dando a idéia de continuidade. Ao invés disso, na *Canção do violeiro* e em todas as composições de *Os escravos*, a separação dos amantes é o fim irreversível. Daí a constante presença de um *eu* lírico dominado pela angústia²²⁰. Angústia originada pela abrupta ruptura da relação amorosa, sem que sejam os protagonistas culpáveis pela separação.

De modo diversificado a *Cântico dos cânticos*, tema que retomo na leitura dos poemas, registra-se a presença de Eros na *Epístola aos Efésios*. Aí, privilegia-se, novamente, a relação insolúvel entre amor e morte, dessa vez centrada na figura de Jesus: “maridos, amem a suas mulheres, como Cristo amou sua Igreja e se entregou por ela” (Ef V:25). Ressalto aqui o amor marital que se interliga ao sacrifício, pois o sacrifício pode implicar a morte, como aconteceu com Cristo. Deixo fora da discussão outras interpretações de caráter religioso que cada organização acredita ver no sacrifício de Jesus.

Até este momento busquei descrever os pontos de interligação que existem entre alguns dos relatos de amor na Bíblia e os relatos pagãos de Eros, nos sentidos de amor e desejo sexual, mas há outro aspecto que merece ser abordado: o vínculo entre amor e sofrimento atribuído à mulher. Esse aspecto contraditório que acompanha *Eros* imputa-se, tanto na Bíblia quanto na mitologia

²²⁰ Harold Bloom refere que, “no Romantismo, o poema não vem do prazer, mas do desprazer de uma situação de perigo, uma situação de angústia”. BLOOM, Harold. *A angústia da influência*, p. 94.

grega, a *femina*. A respeito resulta ilustrativo uma passagem do livro *O martelo das feiticeiras*, escrito por J. Sprenger e Heinrich Institoris, em 1487, que Uta Ranke-Heinemann reproduz e comenta,

A inferioridade da mulher (*femina*, em latim) pode ser vista no seu próprio nome: “pois *femina* vem de *fé* e *minus* (com menos fé), por ser a mulher sempre mais fraca em manter e em preservar sua fé. E isso decorre de sua própria natureza; embora a graça e a fé natural nunca tenham faltado à Virgem Santíssima, mesmo por ocasião da paixão de Cristo, quando carecia a todos os homens” (OMF). Como quase todos os grandes caluniadores cristãos das mulheres, os autores de *O martelo das feiticeiras*, sobretudo Sprenger, que teve o mérito de promover o rosário, eram também grandes veneradores de Maria²²¹.

Se a mulher, seguindo a visão de Sprenger e Institoris, tem menos fé, então é lógico que lhe confirmam a origem das desgraças. É ela a portadora das fatalidades para o homem e a humanidade.

Nas Sagradas Escrituras, o elo entre amor, mulher e fatalidade observa-se desde o *Gênesis*, na história da expulsão do paraíso. A história bíblica “faz de Eva, ao mesmo tempo, a grande alegria do homem” e “a origem de todas as desgraças”²²². Essa leitura da Bíblia pode ter outras interpretações, quando se considera que a comunidade hebraica era uma instituição, fundamentalmente, masculina, mentalidade patriarcal que seguiu imperando na época do surgimento do cristianismo.

Muito antes do *Livro de Gênesis*, os gregos, ao tentarem dar uma resposta à fatalidade do mundo, inventaram o mito de Pandora. Uma possível leitura dessa história centra-se no encontro mítico do amor entrelaçado à dor, e na imagem da mulher unida à tragédia, quando é ela responsabilizada pela propagação dos males no mundo, circunstância que se repete no *Antigo Testamento*.

Em oposição às ancestrais visões da Bíblia e da mitologia, em *Os escravos* a fatalidade que provoca a mulher com sua partida não depende de sua vontade; ela é um instrumento dos escravistas. O *eu* poético lamenta a partida da amada.

²²¹ RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus: mulheres, sexualidade e a Igreja Católica*, p. 253.

²²² SCHUBART, Walter. *Eros e religião*, p. 15.

Ela representa a dor, traz e deixa a dor da mesma forma que traz e deixa lembranças da felicidade. Converte-se em fonte de sofrimento e saudades.

No Romantismo, o amor, na concepção de Novalis, é portador de fatalidade, movendo-se em pólos extremos, felicidade e infelicidade, ilusão e desilusão, que muitas vezes conduzem ao suicídio²²³. Na mesma linha de pensamento, Denis de Rougemont descreve o romântico ocidental “como um homem para quem a dor, especialmente a dor amorosa”, significa “um meio privilegiado de conhecimento”²²⁴.

No caso de Castro Alves, poder-se-ia dizer que representa um meio de conhecimento e de criação, pois o êxtase e a tragédia amorosa na poesia abolicionista parecem comungar com o êxtase e a tragédia de seus amores.

Os primeiros poemas de *Os escravos*, construídos em 1865, correspondem ao tempo em que o poeta descobre o amor com Idalina²²⁵, a primeira amante. Os seguintes poemas, de 1866 a 1868, pertencem ao período do êxtase da paixão com a atriz portuguesa Eugênia Câmara²²⁶, e as últimas composições, de 1870, à dor, ao sofrimento e à angústia do abandono de Eugênia, sua principal musa inspiradora. Ele, como seus personagens poéticos, conheceu a dupla face de *Eros*, a sublimidade e o abismo do amor.

Castro Alves amou e cantou, amou e sofreu, amou e, provavelmente, morreu amando. Até nos últimos meses de agonia, quando a morte estava cada vez mais próxima, a chama do amor seguia flamejando no coração do poeta. Os

²²³ Benedito Nunes considera o suicídio entre os românticos, como um fantasma do desejo insatisfeito e indefinido. NUNES, Benedito. “A visão romântica”. In: *O Romantismo*, p. 73.

²²⁴ ROUGEMONT, op. cit., p. 58.

²²⁵ O nome de Idalina, a primeira amante de Castro Alves, aparece em todas as biografias, mas nenhum dos pesquisadores registra o sobrenome da moça. Ambos moraram em Santo Amaro, Recife, em 1865. A maioria dos poemas de *Os escravos* corresponde a esse ano.

²²⁶ Eugênia Câmara era atriz e poeta. Antes de conhecer Castro Alves, havia publicado o livro de poesias *Esboços poéticos* em Portugal, segundo escreve Jorge Amado em *ABC de Castro Alves*, p. 175. No Brasil, em 1864, Eugênia publicou *Segredos d'alma*, reunião de poemas de seu primeiro livro mais outros 19 de sua autoria, além de várias poesias compostas em sua homenagem, acrescenta a pesquisadora Edilene Matos. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*, p. 162. Amado afirma, em uma nota de rodapé, como data da morte de Eugênia, oito anos depois do falecimento de Castro Alves. AMADO, op. cit., p. 175. E Matos, em maio de 1874. MATOS, op. cit., p. 165). A maioria dos biógrafos acusa a atriz de ser responsável pela morte do poeta. Em contraponto, Matos qualifica essas reações de “suposições de mentes preconceituosas”. Ibidem, p. 165.

cantos finais foram para a florentina Agnèse Trinci Murri, cujo amor nunca foi correspondido, *pois naquela alma só se encontrava a neve*²²⁷. Faço do pensamento de Blaise Pascal – “o homem solitário é coisa imperfeita”²²⁸ – uma epígrafe para o poeta.

Até este ponto, falei do amor em *Os escravos* sob a perspectiva de *Eros*, mas na poesia abolicionista de Castro Alves evidencia-se, também, outro tipo de amor, conhecido na significação cristã de *Ágape*²²⁹. É um sentimento guiado pela sede de justiça, pela solidariedade e pelo bem-estar do próximo. Tal sentimento, segundo o cristianismo, eleva-se a nível superior, quando Jesus disse a seus apóstolos: “eu dou a vocês um novo mandamento: amem-se uns aos outros. Assim como eu amei vocês, devem se amar uns aos outros” (Jo XIII:34).

A maior lição de *Ágape*, conforme os exegetas bíblicos, encontra-se na decisão de Deus de enviar seu único filho à terra para uma vida de suplício: “pois Deus amou de tal forma o mundo, que entregou o seu Filho único, para que todo o que nele acredita não morra, mas tenha vida eterna” (Jo III:16). Em *Os escravos*, a maior lição de *Ágape* estaria na adesão do poeta à luta abolicionista, saindo do intramuros da palavra para assumir um espaço aberto, que se consuma em *Adeus, meu canto*²³⁰.

Em qualquer das duas vertentes, *Eros* ou *Ágape*, em *Os escravos*, o amor significa tragédia em todas as dimensões. Vida e morte. E a morte não significa, necessariamente, fim. Porém, simboliza o término do êxtase da vida. E a vida

²²⁷ *Pois naquela alma só se encontra neve?/ Nada palpita nessa forma branca?/ Pois não freme este mármore de leve?/ Pois nem o canto esta friez lhe arranca?* Estrofe do poema *No camarote*, de 14 de abril de 1871. CASTRO ALVES, op. cit., p. 485-486.

²²⁸ PASCAL, Blaise. “Sobre as paixões do amor”. In: *Grandes discursos da história*, p. 52.

²²⁹ Ainda que a maioria dos exegetas defina *ágape* como um amor de princípios, destituído do elemento sexual (conceito válido para o presente trabalho), existem outras vozes. Tal é o caso de Eaton e Lloyd, que afirmam que *ágape* “não se limita à abnegação altruísta, ao amor não-sensual. É uma palavra que extravasa os conceitos hebraicos de paixão, atração sexual, amizade, obediência, lealdade, dever, e entrega à outra pessoa. O amor *ágape* não é algo somente para os ‘santos’ destituídos de nervos; é a expressão de toda nossa humanidade, de nossa integralidade como pessoa humana”. EATON; LLOYD, op. cit., p. 223. O teólogo Marcial Maçaneiro define *ágape* com entrega e gratuidade, como amor misericordioso e oblato e como amor radical que nasce de Deus, o qual observa como um complemento de *Eros*. MAÇANEIRO, Marcial. *Eros e espiritualidade*, p. 25.

²³⁰ Retoma-se a leitura desse poema no andamento *Casa grande: presença e ausência*.

continua lúgubre como a morte. A relação entre amor e tragédia, nos versos, é orquestrada por longas melodias fúnebres.

No primeiro andamento, *Senzala: paixão e dor*, reúnem-se os poemas marcados por divergências amorosas, a denúncia contra a escravidão, a idealização da mulher negra e a paixão em tempos de escravidão. E no andamento subsequente, *Casa-grande: presença e ausência*, agrupam-se as composições delimitadas pelos amores juvenis, confidências ideológicas, separação e despedida pela causa abolicionista. Nos dois andamentos, há o mesmo destino. Eros e Ágape entrelaçam-se a Thanatos.

3.2.1 ***Senzala: paixão e dor***

É que um dia... mas bebamos
Vamos...
No copo afogue-se a dor!
Manuela, Manuela,
Bela,
Fez-se amante do senhor!...

*Manuela*²³¹

O nome *Manuela*, feminino de Emanuel, que significa *Deus está conosco* (Mt I:23), e que, de acordo com as profecias de Isaías (VII:14-17), representa um sinal de bem-aventurança, na poesia abolicionista significa o contrário. A musa está coberta de ausência e fatalidade. Castro Alves faz desse poema outro canto lamento, outro canto denúncia.

Manuela (1868) tem o subtítulo de *cantiga do rancho*. E proclama-se, nos seus versos, de *romance de amor*. Amor trágico como todos os amores de *Os escravos*. Tragédia de amor que supera os limites da *cantiga*, definida de

²³¹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 267-270.

“composição lírica breve”²³² por Geir Campos. São 22 sextilhas, divididas em três movimentos, narradas ou cantadas por um *eu* lírico que, diferentemente das outras composições, corresponde a um *tropeiro*, o que indica tratar-se de um homem livre, mas de baixo status social.

A história ambienta-se na senzala e é cantada no rancho ao cair da noite²³³, metáfora da escuridão da vida. Todas as sextilhas rimam o segundo e o quinto versos, à guisa de eco, com os versos anteriores. São ecos de vozes. Ecos de lamentos, ecos que, às vezes, confundem, escondem ou multiplicam palavras. São ecos que fazem vir à memória a ninfa Eco, condenada pela deusa Juno a não engendrar palavras, “comunicar desejos, inquietudes ou sinais de alerta”²³⁴.

Ao invés da ninfa, Castro Alves escolhe e transforma os sons que vai multiplicar. Os ecos de *Manuela* foram cuidadosamente selecionados pelo poeta para burlar o castigo de Hera, afastando-os “da culpabilidade da palavra”, acercando-os mais do conceito de Cartari (1556), para quem Eco é a “origem da música”²³⁵.

O tropeiro abraça-se aos ecos nas cordas da viola, apaixona-se por *Manuela*. A ninfa Eco apaixona-se por Narciso e só pode repetir as últimas palavras que ouve. O tropeiro embeleza Manuela com as últimas palavras que canta (*Manuela era formosa/ Rosa/ Rosa aberta no sertão*). Assim, ela aparece

sempre envolvida por “imagens poéticas que a transformam em natureza”²³⁶, que exaltam sua formosura, como a pastora de *Cântico dos cânticos*.

Castro Alves coloca *a rosa no sertão*, dando vida ao deserto, fertilidade à infertilidade, assim como faz o escritor bíblico: “Como açucena entre espinhos/ é a

²³² CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*, p. 36.

²³³ Para o romântico, diz Albert Béguin, “la noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos”. BÉGUIN, Albert. *El alma romántica y el sueño*, p. 485.

²³⁴ GRAZIANI, Françoise. “Eco”. In: *Dicionário de mitos literários*, p. 289.

²³⁵ Ibidem, p. 290. Graziani faz referência ao livro de Cartari *Imagini degli dei* (Imagens dos deuses), do ano de 1556, que exalta a imagem de Eco, dando-lhe tributos divinos. Eco representa as sete esferas do universo que produzem a música celeste.

²³⁶ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*, p. 196. O escritor postula que, “ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor todos sentimos voltar à totalidade original”. Daí que a natureza fale como se fosse mulher e que o amor se experimente como uma reconciliação com o mundo.

minha amada entre as donzelas” (Ct II:2). No meio do agreste, da dificuldade, os dois poetas inserem a figura da amada, à maneira de resplendor, de chama fugaz. As duas moças são concebidas sob a forma de flores, encarnação da primavera que anuncia tempos novos. Porém, a musa escrava distancia-se de Sulamita na seguinte sextilha, quando o poeta a converte em uma mulher de vários amores:

Provocante, mas esquiva,
Viva
Como um doudo beija-flor...
Manuela – a moreninha
Tinha
Em cada peito um amor.

O último verso afasta-se do ar angelical com que os poetas românticos retratam a mulher. Será Manuela uma *Carmem*²³⁷ sedutora extraviada em Os escravos? Essa indagação surge em um primeiro momento. O tropeiro esboça as linhas de uma mulher fatal que se consolida no centro de uma roda de *fado* (*Parece que a vejo ainda/ lindal do fado no turbilhão*). Essa era uma das danças populares, de meneios sensuais, no Brasil do século XIX, cuja origem estaria no lundu africano.

Ao interligar o *fado* com a linha melódica *em cada peito um amor*, observa-se que a natureza deste verso estaria na estrutura da dança qualificada de “voluptuosa” por Manuel Antonio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*. No romance, o autor oferece um retrato de um baile de fado, que denota galanteio e sedução:

Ora uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais dificultosos, tomando as mais airozas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com os dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.
Assim ocorre a roda toda até que todos tenham dançado²³⁸.

A dança impregna *Manuela* de sensualidade e desenfado. Descobre o corpo feminino. Convida a olhá-lo e divinizá-lo. Nos amores de *Cântico dos*

²³⁷ Refiro-me ao romance *Carmen*, de Prosper Mérimée, publicado, pela primeira vez, em 1845.

²³⁸ ALMEIDA, Manuel Antonio de. *Memórias de um sargento de milícias*, p. 25.

cânticos a dança, também, desperta o êxtase no amado. A descrição do corpo feminino realiza-se a partir dos movimentos ritmados de Sulamita. E são as vozes anônimas do coro que a convidam a dançar. São essas vozes que indagam (Cn VII:1): “o que vocês olham na Sulamita/ quando ela baila entre dois coros?”. Essa Indagação convida o pastor a divinizar a amada:

Os seus pés...
Como são belos nas sandálias,
Ó filhas de nobres!
As curvas de seus quadris,
Que parecem colares,
Obras de um artista.
Seu umbigo... essa taça redonda
Onde o vinho nunca falta.
Seu ventre, monte de trigo
Rodeado de açucenas (Ct VII:2-3).

Na Bíblia, o baile, mais que um elemento de sedução, representa a alma festiva do povo pelo triunfo na batalha. Sobressai na narrativa bíblica a dança das mulheres para receber o rei Saul (1Sm XVIII:6-7) e para recepcionar Judite após ter matado o inimigo (Jt XV:12-13). E talvez a dança mais famosa corresponda à da filha de Herodíades. Depois de dançar para o rei Herodes, ela, cujo nome não se registra, pede a cabeça de João Batista (Mc VI:22-28). A dança também constitui uma forma de agradecimento a Javé, daí a invocação do salmista: “louvem a Deus com dança e tambor” (Sl CL:4).

A dança de Sulamita, concebida à maneira de um jogo de sedução aprovada pela Bíblia, não reaparece nos outros textos bíblicos.

Na poesia romântica brasileira, a dança, na perspectiva de Affonso Romano de Sant’anna, simboliza um “jogo de sedução branda, onde a violência se metamorfoseia em ritmo de expectativa”²³⁹. Trata-se de uma expectativa de encontro sexual, comandada pelo escravista que seleciona e dispõe do futuro da cativa. A bailarina, negra ou mulata, fala com o corpo, e o homem, indiferente da sua cor, caça a mulher desejada, ato qualificado por Romano de “canibalismo amoroso”.

²³⁹ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*, p. 39.

O olhar do *eu* poético de *Manuela* aparta-se da terminologia de “canibalismo amoroso”. A sua dança é uma dança de lembrança e de saudades, dos tempos idos. Traz à memória o domínio do corpo, a liberdade perdida, razão para a incidência do baile na poesia. Primeiro é o fado e depois, o fandango:

Vejo-lhe o pé resvalando
Brando
No fandango a delirar
Inda ao som das castanholas
Rolas
Diante de meu olhar.

O fato de *Manuela* dançar ao som das *castanholas* teria relação, segundo Jamil Almansur, com o prestígio que alcançou a mulher espanhola no século XIX. “As morenas (espanholas, mouras, zíngaras...) invadiram a poesia da Europa”²⁴⁰. Byron, Musset e Hugo substituíram a lira pelas castanholas e guitarras, traço típico da poética romântica. Almansur aponta outro dado importante, no Brasil: “o fandango não designa apenas a dança espanhola”²⁴¹. Os cativos apropriaram-se do fandango ou quiçá, invertendo os papéis, tema polêmico, o fandango poderia ser uma imitação do lundu.

Por uma questão de influência, *Manuela* seguiria os padrões da poesia romântica francesa, o que não seria estranho, porque Castro Alves inspira-se no modelo de Hugo. Sob outra perspectiva, a dança de *Manuela* não seria uma imitação de modelos estrangeiros, senão o resgate de uma cultura ancestral, o lundu, rebatizada de fandango na Espanha.

À margem das duas posturas, a musa do tropeiro, como a coreografia ibérica de *Carmem*, desperta uma paixão fatídica, uma paixão que desencadeia a morte no sentido impresso por Novalis²⁴²: a morte espiritual provocada pela partida da amada pode conduzir à morte terrena. Da mesma forma que “o mártir morre

²⁴⁰ ALMANSUR, Jamil (org.). *Castro Alves: poemas de amor*, p. 5.

²⁴¹ Ibidem, p. 9.

²⁴² Segundo a leitura de Albert Béguin, Novalis, depois da morte de sua amada, não renuncia à existência, mas vive de tal forma que a morte de sua noiva seja seu centro, a tal ponto que, de tanto se fixar nela, acabe por morrer. BEGUIN, op. cit., p. 249.

por seu Deus, o amante infeliz, mártir de Eros, se mata”²⁴³. Discurso esse eterno dos românticos: um amor insatisfeito é razão para morrer.

O tropeiro de Castro Alves promete a morte no caso de *Manuela* esquecer os sonhos de amor. Essa atitude encaixa-se na definição de Hegel sobre o amor romântico, como total “abandono do sujeito a um indivíduo do outro sexo”, determinando, assim, “a renúncia a sua consciência independente”²⁴⁴. A perda da consciência que, implicitamente, representa um esquecimento de si “leva aquele que ama a não viver e a não existir por si, a não pensar em si, mas a encontrar num outro as razões de sua existência”²⁴⁵. Ante a morte ou a indiferença do outro, não há razão para viver. “Eros e morte permanecem irremediáveis e paradoxalmente unidos”²⁴⁶, fonte de paixões fatais que terminam com o movimento da vida.

A voz lírica troca a vida pela morte, a morte do espírito, do arrebatamento. A ausência da amada inaugura um outro *eu*, o *eu* da desolação, da angústia, do desequilíbrio. O *eu* lírico traz de volta o passado, as promessas de amor:

Manuela... Eu não perjuro!
Juro
Pela luz dos olhos teus...
Morrer por ti Manuela
Bela,
Se esqueces os sonhos meus.

Por teus sombrios olhares
– Mares
Onde eu me afogo de amor...
Pelas tranças que desatas
– Matas
Cheias de aroma e frescor...

Pelos peitos que entre rendas
Vendas
Com medo que os vão roubar...
Pela perna que no frio
Rio

²⁴³ SCHUBART, op. cit., p. 85.

²⁴⁴ HEGEL, op. cit., p. 616.

²⁴⁵ Ibidem. p. 617.

²⁴⁶ CASTELLO BRANCO, Lúcia. “O que é erotismo?”, p. 70.

Pude outro dia enxergar...

Nesse passado, felicidade e tristeza contrapõem-se. O *eu* lírico jura pela *luz dos olhos* e pelos *sombrios olhares*. Eis aqui duas visões ambivalentes que emergem na escrita. A luz e a sombra são reforçadas por dois elementos, mares e matas, que podem representar a morte ou o início de uma vida de liberdade. A sombra vem precedida de perfumes de vida para recuperar a luz perdida. É através desses raios aromáticos que se desvela o corpo oculto de *Manuela*, semelhante a Sulamita (Ct IV:10), construída com uma mistura de odores perfumados, doces e embriagantes.

O corpo de *Manuela* incita o êxtase e o temor, mas um êxtase que exala angústia e inquietação. O senhor dos escravos ronda a senzala. *Manuela*, cautelosa, esconde seus atributos de sensualidade. *Manuela*, que, no início do poema, parecia uma *Carmem* sedutora, mostra-se reservada, calada, inocente e distante, sempre acompanhada de um olhar sombrio. Já não tem a ousadia de *Carmem*, dona de seu corpo, arquiteta de seu porvir. Da explosão da dança, parte para o ostracismo. *Manuela* sente o fardo de ser escrava, funde-se em um poço de melancolia (*Minha travessa morena,/ Penal/ Pena tem de quem te viu!...*), contrastante com o espírito festivo dos versos iniciais.

Ao finalizar o segundo momento poético, ante a impossibilidade de quebrar as cadeias, Castro Alves, através do tropeiro, despoja a Igreja, em descrédito por seu apoio à escravidão, da administração do sacramento matrimonial. Os símbolos, padre e Igreja, são desenhados, uma vez mais, como transgressores da mensagem cristã, repúdio expresso no poema *Confidência*. Em *Manuela* descortina-se um dos ataques mais sutis à Igreja Católica. O discurso amoroso converte-se em um discurso transgressor:

Vamos pois... ó moreninha
Minha
Minha esposa ali serás...
Ao vale a relva tapiza
Pisa...
Serão teus paços-reais!

Por padre una árvore vasta
Basta!
Por igreja – o azul do céu...
Serão as brancas estrelas
– Velas
Acesas para o himeneu.

Tal proposta de casamento inaugura um *eu* poético de ruptura com os padrões da época. Desligado da Igreja, o *eu* lírico encontra na natureza a ansiada comunhão com Deus, fazendo dela o tálamo dos amantes. Prédica do amor livre? Foram os românticos que resgataram a tradição medieval do direito canônico que regulava o casamento como um sacramento auto-administrado, independente da “bênção eclesiástica”. O que conferia ao matrimônio “o caráter sagrado era o amor que une os esposos”²⁴⁷.

Diante da proposta do tropeiro, na parte culminante do poema, *Manuela* ri e submerge-se no silêncio. Ela é uma *casta flor de solidão*. A escrava, da mesma forma que a ninfa Eco, não podia engendrar palavra para expressar sentimentos e desejos. O amor era-lhe proibido. Mesmo com o destino adverso, o tropeiro entrega-se à amada, persegue-a com cantos de ternura e paixão, e busca nela unidade e plenitude de felicidade impossível de conseguir. Não a acusa nem a culpa de sua desdita. Bebe o trago da dor e lembra, a cada noite, a fatalidade de ser cativo da paixão: *Manuela, fez-se amante do senhor!* – gemido que encerra o poema.

Deslocado do contexto histórico, a construção desse verso pode gerar confusão. Ela *fez-se amante do senhor* ou o *senhor* a fez sua amante? Inserido na época, *Manuela* é obrigada a se converter em amante do *senhor*. Considerava-se uma de suas funções de escrava, refere Julio Chiavenato, “satisfazer as necessidades sexuais”²⁴⁸ do escravista. Nesse sentido, Castro Alves “politiza a lírica erótica”, dando-lhe “um sentido social”²⁴⁹. Revolta-se pela cativa, possuída pelo senhor dos escravos, com um olhar poético que quebra os conceitos de uma época, quando a escrava negra, morena ou mulata, nas palavras de Romano de

²⁴⁷ SCHUBART, op. cit., p. 171.

²⁴⁸ CHIAVENATO, Julio. *O negro no Brasil*, p. 136.

²⁴⁹ SANT'ANNA, op. cit., p. 62.

Sant'anna, “de mulher-flor, converte-se em mulher-fruto e, sobretudo, em mulher-caça que o homem persegue e devora sexualmente”²⁵⁰.

Manuela testemunha o encontro e o desencontro amoroso – a dualidade de Eros: amor e dor. Trata-se também da idealização do corpo feminino. Três anos antes de *Manuela*, no poema *Canção do violeiro*, composto de seis sextilhas, cada uma delas precedidas de um dístico a modo de ritornelo, o poeta havia recriado, com os mesmos padrões, a dor da ruptura amorosa. Nas duas criações mostra o amor, como assinala Paz, em concordância com “um estado que reconcilia” os personagens “com o exílio do Paraíso”²⁵¹, instante sublime, quebrado pela escravidão. O amor configura o caminho do Éden e da ruptura, o inferno.

Os narradores de *Manuela* e da *Canção do violeiro* compartilham o violão, corpo de mulher musicado: música para as dores da alma. Música de evocação, de saudades. Música para tornar presente a amada ausente. *Canção do violeiro* confirma o *ethos* de tristeza, poesia para ser cantada, sentida e sofrida, uma espécie de elegia. No último verso da cada sextilha, a palavra *coração* repete-se, acentuando mais o tom dramático e melancólico:

Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração está deserto,

‘Stá deserto o mundo inteiro
Quem viu a minha senhora
Dona do meu coração?

Um questionamento semelhante ao do *violeiro* formula-se em *Cântico dos cânticos*. Porém, no texto bíblico não é o homem que procura, senão a mulher. E Sulamita não interroga um grupo indefinido, mas os guardas que cuidavam da cidade: “Vocês viram o amado de minha alma?” (Ct III:3).

Nas duas indagações, a bíblica e a poética, os amantes são investidos de termos, *alma* e *coração*, que expressam o princípio da vida. Nas duas composições a ausência do ser amado vincula-se à noite. A noite é o cenário de

²⁵⁰ Ibidem, p. 25.

²⁵¹ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*, p. 196.

partidas e ausências, e cenário de ansiedades de reencontro. O violeiro descreve a partida da amada entrelaçando o fim da tarde e o começo da noite. Sulamita situa o amado na completa escuridão: “Em meu leito, pela noite,/ Procurei o amado da minha alma./ Procurei e não encontrei!” (Ct III:1).

Ao final, Sulamita reúne-se com o amado, imagem metafórica do Éden. Em contraste, o violeiro permanece no deserto, imagem metafórica do inferno. O cativo identifica-se com a cativa, em um “movimento introspectivo da reflexão”²⁵². Na ausência dela, tudo está morto, deserto no corpo e no espírito.

Contudo, a história desse amor, ao ser cantada, amortece a dor do violeiro. O canto funciona como revelação secreta, confidência: o *eu* e a palavra, um mundo de segredos. E a natureza encontra-se no plano de confidente. A voz libera ao mundo o que está oculto, compartilha isso com os outros. A voz procura uma salvação, uma resposta. Pergunta que golpeia: *quem viu a minha senhora/ dona do meu coração?* A voz demonstra fé no universo de ouvintes/ leitores. Eleva-se, infiltra-se na terra. E, após cada revelação, *Chora, chora na viola/ violeiro do sertão*. Dístico da dor. Fragmento da dor.

Esse poema faz lembrar uma passagem da tese de Edilene Matos: “a poesia de Castro Alves não se fez para ser lida tão-somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta”²⁵³. Se algumas composições adquirem força quando declamadas, outras, como a *Canção do violeiro*, parecem apropriadas para o canto. De tal forma que existem duas versões musicadas de tal poema, uma delas pertencente a João Teixeira Guimarães (João Pernambucano) e a outra a Alaíde de Miranda Tostes²⁵⁴.

O poeta, na terceira estrofe, reproduz as palavras de despedida. O desejo da volta coincide com o reflorescimento da *sapucaia*, imagem da passagem do tempo. Tempo de amor fugaz que nasce e morre com as flores, símbolo de um idílio interrompido:

²⁵² Idem, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 303. “Desde Petrarca la poesía erótica ha sido, tanto o más que la expresión del deseo, el movimiento introspectivo de la reflexión. Examen interior: el poeta, al ver a su amada, se ve también a sí mismo viéndola”. Ibidem, p. 303.

²⁵³ MATOS, op. cit., p. 181.

²⁵⁴ A referência a essas duas versões está consignada nas notas e variantes da obra completa de Castro Alves que serve de guia.

E eu disse: a senhora volta
Com as flores da sapucaia
Veio o tempo, trouxe as flores,
Foi o tempo, a flor desmaia.
Colhereira, que além voas,
Onde está meu coração?

A *flor desmaia* uma, duas, três e mil vezes e outra vez aflora a inevitável pergunta: *onde está meu coração?* No espelho falta o outro, a mulher amada, alicerce e complemento do *eu*, sem o qual o eu lírico está fragmentado e dissociado como sujeito. A ausência do outro termina por anular o *eu*, explicava Hegel. Nas primeiras três sextilhas, o desespero invade o cativo. Nos quatro versos iniciais da última estrofe, o escravo ergue-se com rebeldia. Assume um tom de revolta. O cativo, sempre calado, extravasa as fronteiras da submissão e do silêncio:

Não quero mais esta vida,
Não quero mais esta terra.
Vou procurá-la bem longe,
Lá para as bandas da serra.

Anuncia um plano de fuga, uma partida iminente, o resgate do *coração* “roubado”. Roubado, por quem? Pelo senhor dos escravos? A palavra escravista não se menciona, mas se evidencia ao longo da construção poética. Postura semelhante à do violeiro assume a protagonista de *Cântico dos cânticos* ante a ausência do amado. Sulamita exala uma voz decisiva, contrastante com sua condição de mulher:

Vou levantar-me,
Vou rondar pela cidade,
Pelas ruas, pelas praças,
Procurando o amado de minha alma... (Ct V:6-7).

Em ambos os casos existe uma decisão inesperada, motivada pela busca do ser amado. Na lírica abolicionista, a vida do violeiro e da amante amalgamam-se em uma só, dependente uma da outra, e assim condensada em um só verso:

vou procurá-la bem longe. E a sextilha que se transformou em um canto de tons épicos finda com um lamento:

Ai! Triste que eu sou escravo!
Que vale ter coração?

O *violeiro* silencia, guarda a viola. Como era a senhora? O poema/canção desperta indagações. Em *Manuela*, a protagonista torna-se visível, física e espiritualmente, em contraponto com a *Canção do violeiro*, em que a musa se encontra oculta, sem que o sujeito estabeleça “diálogo ou comunicação com o corpo”. A última composição mostra “um amor inocente, livre de culpa no sentido cristão, espiritual e ideal”²⁵⁵, características que Oscar Rivera-Rodas aponta como marcas do discurso erótico romântico.

A narração do amor em *Manuela* e na *Canção do violeiro* possibilita tecer algumas intertextualidades com o trovadorismo medieval português. Na primeira composição poderiam ser resgatados certos elementos presentes na *cantiga de amigo*²⁵⁶, vários momentos de uma história de amor que parte do encontro e vai até a separação dos amantes. O segundo poema, a *Canção do violeiro*, vislumbra elementos da *cantiga de amor*, salientando-se entre eles a “divinização da mulher”²⁵⁷, em que está ausente a descrição do corpo da amada. Na poesia abolicionista, o *eu* lírico não reclama da amante; ela permanece no altar, idolatrada. A fatalidade do amor atribui-se à escravidão.

As duas musas escravas de Castro Alves representam a dupla face de Eros: amor e dor.

Manuela e *Canção do violeiro* são as únicas criações poéticas de Os escravos que exploram, do princípio ao fim, a temática amorosa. No entanto, assinala-se que, na maioria das composições, inscrevem-se dísticos e quadras que descrevem a fatalidade do amor entre os cativos e apresentam a imagem do escravista como responsável pela separação dos amantes.

²⁵⁵ RIVERA-RODAS, Oscar. El discurso modernista y la dialéctica del erotismo y la castidad. *Revista Iberoamericana*, p. 44 (tradução minha).

²⁵⁶ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*, p. 22. A *cantiga de amigo*, para Moisés, contém a confissão amorosa do *eu* feminino. No caso de Castro Alves, é o homem que se confessa.

²⁵⁷ SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*, p. 18.

A expressão de fatalidade que acompanha o amor dos escravos mencionase, por exemplo, em *A mãe do cativo*²⁵⁸. A voz poética dirige-se a uma mãe que crê na observância de preceitos morais, em um mundo justo, ainda que sobreviva em cativeiro. Em tom irônico²⁵⁹, uma das marcas da escrita romântica, o narrador lírico incentiva a mãe a criar uma postura estoica na criança diante dos abusos que se cometem contra os pais e a irmã, violentada sexualmente pelo escravista ou obrigada à prostituição²⁶⁰.

No quadro caótico de inversão de valores, o poeta insere o gerúndio *sorrindo* e invoca o que o poema critica e denuncia. Esse gerúndio, descolado da realidade, alerta o absurdo do enunciado poético:

Que impávido veja seus pais desonrados,
Que veja sorrindo mancharem-lhe a irmã

Castro Alves utiliza, outra vez, a figura da ironia em um quarteto que começa com duas advertências sobre as penas de amor e termina com um escravo “sorridente” que entrega a esposa ao *senhor*:

Criança – não trema dos transe de um mártir
Mancebo – não sonhe delírios de amor!
Marido – que a esposa conduza sorrindo
Ao leito devasso do próprio senhor!...

Sem usar a ironia, em *Súplica* (1865), prece dirigida a Deus, pedindo a intervenção divina, o poeta repisa o roubo da amada, a destruição da família e a mágoa do escravo. A exortação a Deus, no tema do amor, passa a evitar a violência sexual:

²⁵⁸ CASTRO ALVES, op. cit., p. 264-266. Esse poema é lido em *O duplo calvário da mãe*. Aqui só aparecem alguns elementos relacionados com o tema amoroso.

²⁵⁹ Maria Ferraz considera que a “característica primeira do Romantismo” é a adoção “da ironia como princípio necessário e inevitável da expressão estética”. FERRAZ, Maria. *A ironia romântica: estudo de um processo comunicativo*, p. 19. Na mesma linha de pensamento, Paz observa a ironia como a grande invenção romântica. PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*, p. 67. Por sua parte, Hayden White afirma que o poeta romântico pressupõe que “o leitor ou ouvinte é capaz de reconhecer a absurdez da caracterização”, daí a importância da ironia. WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*, p. 51.

²⁶⁰ Chiavenato refere que “a prostituição das escravas, rendendo em favor dos proprietários, foi garantida pela própria Constituição de 1824, através de seu artigo 179”. CHIAVENATO, op. cit., p. 139.

Que a donzela não manche em leito impuro
A grinalda do amor.

Diferentemente de *A mãe do cativo*, em que não se descreve a mulher em termos físicos, em *Súplica* se exalta a beleza feminina e se denuncia o abuso. A beleza para a escrava simboliza a fatalidade de despertar a concupiscência do escravista, a violência do rapto, sem punição. Das preces para evitar o ultraje à *donzela*, em seqüência a voz poética constrói a figura da esposa do cativo, unindo duas gerações, cujos destinos se entrecruzam:

A esposa é bela... um dia o pobre escravo
Solitário acordou.

Nos versos solitários de *Súplica* e *A mãe do cativo*, Castro Alves sintetiza os eixos temáticos de *Manuela* e da *Canção do violeiro*.

No entanto, se para *Manuela* e as outras musas escravas sem nome a beleza as conduz ao sofrimento, em *Cântico dos cânticos* a beleza é símbolo de pureza, presente divino e anúncio de felicidade. Existem outras referências bíblicas que glorificam a beleza ou a emparelham com o pecado. A história de Judite exemplifica a primeira opção, assim como a história de Sulamita. A heroína Judite vale-se de sua beleza para seduzir e matar Holofernes, general do exército da Assíria, salvando seu povo da escravidão (Jt I-XVI). Corresponde à segunda opção, beleza/pecado, o relato do *Gênesis* quando refere que, pela beleza das filhas dos homens, os filhos de Deus perderam-se no abismo da corrupção (Gn VI:1-8), ocasionando a destruição da terra com o dilúvio.

Dos diversos relatos bíblicos ligados à beleza, saliento a narração do heroísmo de Judite. A coragem de Judite aparece em *Os escravos*, unida à liberdade e ao amor em *Saudação a Palmares* (1870), apesar de não haver uma referência explícita a seu nome²⁶¹. Ali se quebra o esquema de figuras femininas

²⁶¹ No poema *No "meeting du comité du pain"* (1871), publicado em *Espumas flutuantes*, na edição de 1878, Castro Alves insere a figura da heroína bíblica Judite (*O Amazonas que leve o nosso pranto imerso/ à glória das Vestais! À herdeira das Judites*), em louvor à valentia das mulheres na luta contra a tirania.

passivas, construídas de lembranças, sempre sem voz.

Em *Saudação a Palmares*, Castro Alves exalta o heroísmo da mulher escrava que luta por sua liberdade e defende seu corpo, templo divino que preserva para um *nobre amor*. Exibe-se a imagem de uma mulher arquiteta de seu futuro, lutadora, destra quanto um homem. E bela, muito bela, como Judite.

Das sete oitavas, com rimas entrelaçadas, que formam o poema, as quatro primeiras falam da nova *região dos valentes*, Palmares, e da bravura do escravo metamorfoseado na figura de um felino marcado pela destreza e fereza, o *jaguar*. As três últimas cantam a mulher, sob diferentes denominações: *caçadora*, *crioula*, *negra Diana* e *amazona*. O retrato da cativa adquire, assim, adjetivos que falam de sua habilidade e beleza física, qualidades que a devolvem ao berço africano e, ao mesmo tempo, a convertem em uma divindade.

A voz poética insere, na composição, a imagem feminina através de um canto de admiração à *caçadora seminua*, precedido de uma invocação aos escravistas, incapazes de romper as cadeias. Castro Alves dota a escrava de braveza sem abandonar, na edificação do corpo feminino, elementos de fragilidade e docilidade, que se patenteiam na imagem ambivalente do tapir (*Eu canto a beleza tua / caçadora seminua!.../ em cuja perna flutua/ ruiva pele de um tapir*).

Nas estrofes seguintes, referências sexuais tão comuns no Romantismo, como no caso das palavras *seio* e *beijos* que constroem “a metáfora de mulher caça”,²⁶² ressaltam-se no poema, mas no sentido de beleza, grandeza, virtude e até força espiritual, metáfora da luta contra o poder. A cativa luta para defender seu corpo do escravista. Luta e consegue. Eis a ousadia e a coragem da Judite bíblica, sob outro ângulo. Judite vale-se de sua beleza para evitar a subjugação do povo de Israel. A *crioula*, escolhida pelo escravista por sua beleza, não se entrega ao opressor, defende-se e perde-se na floresta. Foge do encontro sexual com o fazendeiro, qual Prometeu que foge com o fogo da liberdade. E com esse ato de rebeldia edifica o cenário de liberdade para si e para os demais.

²⁶² SANT'ANNA, op. cit., p. 29.

A escrava passiva, seqüestrada, das anteriores composições, transforma-se em uma fera que evade e desafia o caçador e as leis da escravidão para conservar o corpo para o verdadeiro amor:

Crioula! O teu seio escuro
Nunca deste ao beijo impuro!
Luzidio, firme, duro,
Guardaste p'ra um nobre amor.
Negra Diana selvagem,
Que escutas sob a ramagem
As vozes – que traz a aragem
Do teu rijo caçador!...

Nos versos, o poeta a eleva ao status de deusa, reencarnação da deusa romana Diana, filha de Júpiter e de Latona. Diana é conhecida na mitologia grega como Ártemis, sendo uma das divindades mais antigas e mais populares. A Bíblia consigna, inclusive, a devoção a Ártemis em *Atos dos Apóstolos*, quando narra a revolta dos artesãos de Éfeso²⁶³, fabricantes de lembranças de Ártemis. Eles se sublevaram contra Paulo e os cristãos por estes proclamarem a existência de um único deus, o que desprestigiava o santuário da deusa romana, cuja estátua acreditavam ter caído do céu (At XIX:23-40). As louvações a Ártemis pelo povo de Éfeso, registradas no *Novo Testamento*, demonstram a popularidade da deusa nos inícios do cristianismo.

Na representação iconográfica Diana aparece rodeada de cães ou leões, com um arco dourado nas mãos, disposta a atacar. Castro Alves procura uma imagem equivalente nas terras brasileiras e reveste a Diana negra com a roupagem de um *tapir*. O distanciamento entre as duas “deusas” fica impresso na opção amorosa: enquanto a deusa pagã se consagra a uma vida virginal, segundo a mitologia; a Diana escrava não foge do matrimônio, mas sim da violência sexual.

A imagem de Diana associa-se à força, à natureza e ao mundo selvagem. São essas qualidades que o poeta impregna na escrava fugitiva, sempre alerta e desafiante. A escrava vive na floresta, perde-se na floresta, refugia-se na floresta, da qual emerge como Diana, preparada para enfrentar o *caçador*.

²⁶³ Éfeso era o terceiro centro de difusão mais importante do cristianismo após Jerusalém e Antioquia.

Na última oitava, dividida em dois quartetos, o primeiro é um canto dirigido à mulher e o segundo, ao homem escravo. No primeiro, Castro Alves abandona a comparação com Diana e da história extrai outra personagem, que alguns consideram lendária, a *Amazona*²⁶⁴, símbolo de força e coragem, palavra que coloca em maiúscula. A Amazona compartilha com Diana uma coragem inabalável:

Salve, Amazona guerreira!
Que nas rochas da clareira,
– Aos urros da cachoeira –
Sabe bater e lutar...

Com a presença da Amazona, Castro Alves encerra em *Saudação a Palmares* a história da mulher escrava. História que se inicia com a *caçadora*, época primitiva, continua com a deusa *Diana*, época greco-latina, prossegue com a *Amazona*, época da conquista da América do Sul, e termina no século XIX, com a escrava, síntese dessas três mulheres corajosas.

Em *Saudação a Palmares*, a voz lírica canta o desafio, o desafio do desencontro amoroso, enlaçado à liberdade. Nos outros poemas – *Manuela*, *Canção do violeiro* e nos versos de *A mãe do cativo* e *Súplica* –, o poeta canta a revolta pelo encontro/desencontro amoroso. Eros, em suas faces de paixão, dor e morte, domina a escrita.

²⁶⁴ O termo *Amazona* engloba as mulheres guerreiras da Antigüidade da Ásia Menor ou as mulheres da Amazônia que se enfrentaram com os conquistadores ibéricos no século XVI.

3.2.2 Casa-grande: presença e ausência

Adeus! P'ra sempre, adeus, ó meus amigos,
Passarinhos do céu, brisas da mata,
Patativas saudosas dos coqueiros,
Ventos da várzea, fontes do deserto!...

*Lúcia*²⁶⁵

Este quadro pertence à segunda parte de *Lúcia* (1868), poema estruturado como se fosse um drama versificado que compreende três etapas: a infância, a adolescência e a vida adulta de *Lúcia*, a moça escrava. A composição, dividida em três cantos, com estrofes irregulares (décimas, oitavas, sétimas, sextetos, quintetos, quartetos, tercetos, etc.), desenvolve-se a partir das anamneses infantis e adolescentes do escravista. É um olhar que resgata a voz da cativa, que a torna audível e visível sem se conseguir estabelecer uma identificação com o *outro*. *Lúcia* sempre será o *outro*, o sujeito diferente e inferior ao *eu* lírico.

Nos poemas lidos no andamento anterior, o *eu* poético corresponde, em sua maioria, à voz e ao olhar da vítima, o lado mais marginal da sociedade. Castro Alves inverte os papéis, e o olhar e a voz da casa-grande apodera-se da escrita, o que nem sempre implica um compromisso com a causa abolicionista. Em *Lúcia* não há uma voz de revolta; observa-se a escravidão como uma prática instituída, legalizada e inquestionável. Tampouco existe o amor altruísta de Ágape, essa solidariedade com o bem-estar do próximo que pode levar a entregar a vida.

Depois do canto de despedida da cativa, o *eu* poético prossegue no plano de narrador e protagonista da história com novas imagens da separação e do resgate das últimas palavras da cativa. Não se problematiza a origem da despedida; assume-se essa despedida como um cotidiano, uma fatalidade que interrompe a continuidade da vida da casa-grande, sem afetá-la ao mesmo tempo. As lembranças poéticas mostram rastros de uma cativa enamorada, não no

²⁶⁵ CASTRO ALVES, op. cit., p. 285-287. Pesquisadores encontram analogias dessa composição com o poema *Lucie*, de Musset, traduzido por Machado de Assis em 1860.

sentido de Eros como paixão, senão de um amor inocente e juvenil que se entrelaça com a primavera, exalando uma multiplicidade de sensações que fazem dela não um objeto, senão um sujeito:

Então ela apanhou do mato as flores
Como outrora enlaçou-as nos cabelos,
E rindo de chorar disse em soluços:
“Não te esqueças de mim que te amo tanto...”
.....

A confissão da moça denota uma sensibilidade e subjetividade que ao longo da história foi negada ao povo africano. A construção da escrava humanizada realiza-se em dupla fase: por sua própria voz e pela voz do *outro* (o homem branco), ainda que seja uma voz que marca distância. Isso acontece quando o narrador-protagonista ouve a revelação da cativa. Ele não se compromete com esse amor, demarcando sua ausência ao inscrever na poesia uma linha de reticências. Verso silencioso. Albergue de palavras que nunca serão reveladas.

Lúcia parte longe... bem longe, pelo dorso da montanha. A moça agita o *lenço branco* – secreta esperança de ser vista pelo “amado”. E ele não responde. Amor de infância. Amor de adolescência. Amor não correspondido. *Lúcia* retoma sua posição de objeto e não-sujeito. O que parecia ser, em princípio, um ponto de reconciliação entre dois mundos opostos não passa de um ato fugaz que oferece fragmentos de uma vida negada.

O adeus de *Lúcia* evidencia um contraste de percepção entre ela e o “amado”. Ela chora seu destino e impregna a natureza de um canto saudoso, pondo ênfase nas palavras de tristeza: *sabiá choroso, patativas saudosas, pobres violetas*, tudo o que possa patentear um coração consternado. O narrador-personagem, não obstante, sempre evasivo, evita gestos de melancolia. Lembra uma natureza em festa em um dia que deveria ser de dor, medido sob os parâmetros da iminente perda da grande amizade da infância. A mirada dele afasta-se do obscuro da separação para realçar o belo da partida. E onde

encontra o belo? Na natureza. *Lúcia* sai da paisagem e seu olhar centra-se só na natureza. Com essa estratégia poética, Castro Alves humaniza e desumaniza o escravista. Por um lado, o reveste de sentimentos e, por outro, mostra um ser carente de sentimentos. O poeta plasma o duplo olhar nos seguintes versos, em que o discurso se desfaz em si mesmo:

Eu me lembro... eu me lembro... O sol raiava.
Tudo era festa em volta da pousada...

Soma-se a essa festa a sonoridade dos animais que, como um turbilhão, acentua o entusiasmo da casa-grande:

Cantava alegre o galo alegre no terreiro,
O mugido das vacas misturava-se
Ao relincho das éguas que corriam
De crinas soltas pelo campo aberto
Aspirando o frescor da madrugada.

A imagem do escravista projetada na poesia não é aquela que se registra nos versos; é aquela que surge nas entrelinhas, onde as palavras de compaixão (*pobre criança!*, *pobre Lúcia*) desfazem-se no mesmo texto.

Optei por começar a leitura de *Lúcia* pelo segundo canto do poema porque representa a arbitrariedade da existência, a acentuação de um calvário que se tenta mascarar e o fazer e o desfazer da escrita. O encontro do menino da casa-grande e da menina da senzala acontece na primeira parte (*Eu e Lúcia, corríamos – crianças,/ na veiga, no pomar, na cachoeira,/ como um casal de colibris travessos*), composto de quatro estrofes. Aí, o narrador poético, inconsciente de sua estratificação social, vibra, emociona-se ao descrever a beleza infantil de *Lúcia*. A escrava de *olhos negros, negros como as plumas noturnas da graúna*, cresceu na casa-grande, sentou-se na *sala grande em torno da fogueira, como se fosse filha e não cativa*, livre de castigos, livre de tristezas, evadindo-se de um destino que, ao final, a encontraria. Eis a imagem idealizada da escravidão, imagem que se desconstrói mais adiante:

Mas um dia a miséria, a fome, o frio,
Foram pedir um pouso nos teus lares...
A mesa era pequena... Pobre Lúcia!
Foi preciso te ergueres do banquete
Deixares teu lugar aos mais convivas...

O primeiro canto, formado por três estrofes, termina com esse lamento e justificativa da venda da cativa. O reencontro entre a cativa e o escravista revela-se no canto final, estruturado em duas estrofes, que o poeta denomina de *Epílogo*. Talvez seja essa a razão para dar a conhecer a vida de *Lúcia*. Aqui emerge a verdadeira história que nos dois primeiros cantos tenta-se disfarçar.

Anos depois da partida, não fica nada da *Lúcia* idealizada, *cuja boca infantil era um pássaro escarlate, onde cantava festival sorriso*. Agora, o narrador poético a recobre de uma atmosfera obscura e funesta, da qual não se sente arquiteto. Delimita, assim, uma fronteira entre o passado e o presente. Libera-se da culpa. O passado evoca a harmonia, a felicidade, a “liberdade”. O presente representa a desarmonia, a infelicidade e o cativo. Nesse presente, a voz de *Lúcia* transforma-se em uma voz *extinta* que exala *uma cantiga triste e compassada*.

Essa voz, antes vivaz, ativa a lembrança juvenil e permite o abrupto e fugaz reencontro entre a cativa e o escravista. A adolescente idealizada havia se transformado em uma mulher com *ombros nus, mas pálidos e magros* – figura consoante com a desolação do sertão. O grito do escravista (*Lúcia! Lúcia!*) desperta na cativa sentimentos contraditórios: emoção e recusa. A descrição desse reencontro não tem o tom cálido e amoroso das estrofes anteriores. A frialdade impera desde o tratamento. Ela já não é a *Lúcia* sujeito; é a *Lúcia* objeto, apontado anteriormente. No final, é uma *Lúcia* objeto evidente, quando se perde a sutileza na escrita:

...A mulher se voltou... fitou-me pasma,
Soltou um grito... e, rindo e soluçando,
Quis para mim lançar-se, abrindo os braços.
...Mas súbito estacou... Nuvem de sangue
Corou-lhe o rosto pálido e sombrio...
Cobriu co’a mão crispada a face rubra

Como escondendo uma vergonha eterna...
Depois, soltando um grito, ela sumiu-se
Entre as sombras da mata... a pobre Lúcia!

A que vergonha se refere? À vergonha da escravidão? Vergonha para quem: para a cativa ou para o escravista? A reação do narrador poético parece uma tentativa mais para se eximir da desgraça de *Lúcia* e esconder a agressividade que origina na cativa seu grito de chamado. Para a escrava, a voz do narrador poético é uma tela de projeção que reproduz imagens do passado, origem da desolação do presente, que inflama sentimentos sublimes e desencadeia torrentes de fúria motivadas pela traição. *Lúcia* quebra por segundos as cadeias. O corpo *pálido, sombrio*, sobrepõe-se ao encontro/desencontro que nasceu na casa-grande. Desse corpo machucado surge o protesto, a sublevação. Ela grita. Primeiro, quiçá de emoção, depois de ódio. Grita e vinga-se. Grita e foge. Perde-se, novamente, na escuridão, agora por sua própria decisão.

O narrador-personagem testemunha, nas duas últimas palavras do poema, rastros de misericórdia: *pobre Lúcia*, adjetivo e substantivo unidos em três partes do poema. *Pobre Lúcia* escrava. *Pobre Lúcia* expulsa do banquete. *Pobre Lúcia* destruída. Esse adjetivo, traço da humanidade, desemboca no vazio. O que sobressai, nas entrelinhas, é o ato de insubordinação da cativa.

Lúcia demonstra que a casa-grande esquece e a senzala lembra, mas a casa-grande tem outras faces, e uma delas é *Confidência*²⁶⁶ (1865), vozes da consciência, declaração de culpas, solitários e incompreendidos processos de rebeldia. *Confidência* é a voz compartilhada com a amada branca, voz que abandona o privado e deixa de ser uma *confidência* para se converter em um grito de indignação e de solidariedade, baseado no princípio cristão do amor pelo próximo – amor incompreendido pela moça branca.

E aqui cabe considerar as palavras de Georges Bataille: “o cristianismo nunca abandonou a esperança de reduzir, ao final, este mundo da descontinuidade egoísta no reino da continuidade inflamada pelo amor”²⁶⁷. Esse

²⁶⁶ CASTRO ALVES, op. cit., p. 224-227.

²⁶⁷ BATAILLE, Georges. *O erotismo*, p. 111.

ato que o escritor francês qualificou de “sublime e de fascinante” pode-se aplicar para *Confidência*. O *eu* poético está moldado segundo os preceitos cristãos, com a mirada *voltada para Deus*. Esse amor pelo próximo faz com que ele sinta e interiorize a violência contra o escravo como sua, sem chegar a se comparar a Cristo, mas mostrando-se partidário do sacrifício pelo outro.

Em *Lúcia* estabelece-se uma distância entre o escravista e a escrava que se quebra na infância. Em *Confidência*, composto de dezoito sextilhas, com rimas entrelaçadas, assiste-se a uma quebra definitiva dessa distância. O amor Ágape impera na escrita através de um diálogo com Maria, a musa branca isenta dos males da terra. O poema constrói uma Maria branca sem corpo, formada de pensamentos que celebram a natureza, mistura de ingenuidade romântica e inconsciência da realidade, o que chama a atenção porque a mulher escrava quase sempre é construída pela ênfase em atributos físicos.

A confissão surge ante uma pergunta inusitada da moça que procura a raiz do sofrimento do amado. A pergunta questiona e desenvolve um mundo centrado na casa-grande – uma visão restrita ao *eu*, em que o negro sai da paisagem:

Por que sofres? A selva tem odores,
O céu tem astros, os vergéis têm flores,
Nossas almas o amor.

Para Maria o amor é superior a tudo. Para o *eu* lírico, o amor Eros revela-se inferior ao drama da escravidão. O *eu* lírico ama e sofre. Sofre pelos outros, os escravos. Ama e angustia-se pelos outros, que já deixaram de ser os outros para ser incorporados a seu olhar. Os sofrimentos dos outros conseguem escurecer a chama do amor. Os outros, os escravos, são a razão da melancolia. E o *eu* poético desenvolve um discurso dialético de sensibilidades, uma contraposição de olhares centrípetos e centrífugos, em que se exploram o *paraíso* e o *inferno*, dois termos cristãos que não se registram explicitamente nos versos:

Ai! Tu vês nos teus sonhos de criança
A ave do amor que o ramo da esperança
Traz no vico a voar;
E eu vejo um negro abutre que esvoaça,
Que co'as garras a púrpura espedaça

Do manto popular.

No discurso, a voz feminina está extraviada em um mundo pueril, cantando a natureza, perdida no paraíso. A voz masculina exibe um conhecimento histórico, político, sai dos muros da vida quotidiana e posiciona-se na sociedade. É uma voz transgressora que olha o inferno. A construção desse *eu* poético parece reafirmar a seguinte sentença bíblica: “onde há muita sabedoria, há também muita tristeza, e onde há mais conhecimento, há também mais sofrimento” (Ecl 1:18). A voz masculina explora e exibe a miséria humana. Volta a Maria um olhar diferente, inesperado, olhar que descobre sangue e morte, olhar impregnado de imagens que marcam o caos, a destruição: o homem branco transformado em *abutre* humano, predador insaciável que caça no *manto popular*. É um olhar que ensombra a paixão.

Após essas imagens desoladoras, o *eu* poético retoma a figura calma e alegre de Maria, metaforizada por elementos da natureza, o paraíso terreno, negado aos cativos:

Tua alma é como as veigas sorrentinas
Onde passam gemendo as cavatinas
Cantadas no luar.

E, em contraponto, soluça sua dor, compartilha o inferno na terra destinado aos escravos:

A minha – eco do grito, que soluça,
Grito de toda dor que se debruça
Do lábio a soluçar.

As confissões continuam em um vaivém de contrastes, tranquilidade e ansiedade, negro e branco, vida e morte, até a quinta sextilha, quando um solilóquio sucede ao diálogo anterior. Maria/personagem torna-se Maria/ouvinte até o final da composição. A mudança de posicionamento motiva uma explosão de sentimentos, uma torrente de palavras que retratam a podridão da sociedade. A voz poética sofre crise de angústia e aflição – vida difícil e insuportável na casa-grande. São as vozes das vítimas que atormentam Castro Alves. Nesse transe,

assume-se como poeta e questiona seu papel na sociedade em duplo plano: a perpetuação do mal através da escravidão ou a salvação pela luta abolicionista. E Castro Alves mergulha na Bíblia para recriar o dilema:

E nessas horas julgo que o passado
Dos túmulos a meio levantado
Me diz na solidão:
“Que és tu, poeta? A lâmpada da orgia,
Ou a estrela de luz, que os povos guia
À nova redenção?”.

Nas Sagradas Escrituras, o termo *orgia* liga-se a festa sem limites morais, que seria a definição mais usada. Nessa acepção registra-se em *Macabeus*: “De fato, o Templo ficou cheio de libertinagem e orgias de pagão, que aí se divertiam com prostitutas e mantinham relações com mulheres no recinto sagrado do Templo” (2Mc VI:4). Assim é registrado também na *Epístola aos Romanos*: “vivamos honestamente, como em pleno dia: não em orgias e bebedeiras, prostituição e libertinagem, brigas e ciúmes” (Rm XIII:13).

Na Bíblia, igualmente, *orgia* vai além de sua identificação com “bacanal”, condensando o pecado em todas suas formas. Prova disso encontra-se no *Eclesiástico*: “meça o tempo quando estiver entre os insensatos, mas demore-se quando estiver entre os sábios. A conversa dos insensatos é detestável, e o riso deles é *orgia* de pecado” (Eclo XXVII:13).

Castro Alves vale-se dessas duas interpretações e une a luz criada pelos homens (a *lâmpada*) à *orgia* (também criada pelos homens) para representar o impuro, o mal, e perguntar-se a si mesmo e aos outros se esse é o labor do poeta: participar da *lâmpada da orgia*, da festa do caos, da desordem? A indagação serve de contrapeso para desenvolver o que ele considera a sublime missão poética, a *nova redenção*, uma nova libertação dos pecados. Será o poeta a versão romântica de Jesus, o libertador do povo africano?

A analogia que estabeleço na pergunta funda-se no uso de dois símbolos ligados à vida e morte de Cristo: *estrela da luz* e *redenção*. A *estrela da luz* anuncia o nascimento de Jesus, menção consignada em *Mateus* quando os reis magos perguntam: “onde está o recém-nascido, rei dos judeus? Nós vimos a sua

estrela no Oriente, e viemos para prestar-lhe homenagem” (Mt II:1-12). A *redenção* (salvação do pecado) materializa-se com o sacrifício de Cristo, a maior missão do Filho de Deus. Nesse sentido, o explicam, por exemplo, *João* (“Deus enviou seu Filho ao mundo, não para condenar o mundo, e sim para que o mundo seja salvo por meio dele”, Jo III:17) e Colossenses (“Deus Pais nos arrancou do poder das trevas e nos transferiu para o Reino do seu Filho amado, no qual temos a *redenção*, a remissão dos pecados”, Cl I:13-14).

O *Novo Testamento* baseia-se no cumprimento da promessa divina anunciada no *Antigo Testamento* (a salvação do pecado): “aguarde Israel a Javé. Pois de Javé vem a graça e a redenção em abundância” (Sl CXXX:7).

Em *Confidência* desenha-se o novo “redentor” (o poeta) com alguns traços da imagem humana de Cristo. O *moço bardo*, como Jesus, carrega as infâmias da escravidão, os pecados dos governantes, o seqüestro da liberdade, as vozes dos que reclamam justiça. Sofre e não salva, não traz esperança e amor – tarefa que compete à face divina de Cristo. Portanto, não acaba com a dor dos escravos. Essa dor faz com que o poeta, ao assumir a luta abolicionista, converta-se em um transgressor na sociedade escravista (Cristo também foi um transgressor na sua época), ainda que seja só uma luta através das palavras.

Na fase de transgressão, o *eu* lírico amaldiçoa, emulando Cristo, a todos aqueles que apóiam a escravidão. A maldição recai sobre reis, tribunos, bardos e guardas do harém guiados pela *lâmpada da orgia*. Castro Alves os liga à hipocrisia e à barbárie:

Maldição sobre vós, tribuno falso!
Rei, que julgais que o negro cadafalso
 É dos tronos o irmão!
Bardo, que a lira prostituís na orgia
– Eunuco incensador da tirania –
 Sobre ti maldição!

A coragem que se observa nesses versos não resiste outra estrofe. Ao contrário de Cristo²⁶⁸, que se mostra seguro de suas predições, o *eu* lírico deixa-se

²⁶⁸ Nas conhecidas “sete maldições”, Cristo condena os escribas: “É por isso que eu envio a vocês, profetas, sábios e doutores: a uns vocês matarão e crucificarão, a outros torturarão nas sinagogas de vocês, e os perseguirão de cidade em cidade. Desse modo virá sobre vocês todo o sangue

abater pelo desânimo, perde a fé em suas próprias palavras, em suas próprias maldições. Quase ao final da composição, volta a se formular uma pergunta que desconstrói a analogia com o discurso bíblico:

Maldição!... Mas que importa?... Ela espedaça
Acaso a flor olente que se enlaça
Nas c'roas festivas?
Nodoa a veste rica ao sibarita?
Que importam cantos, se é mais alta a grita
Das loucas bacanais?

Para que serviram as *maldições*? O eu lírico referia-se às maldições de Cristo? Estava questionando as maldições do Messias ou as suas próprias *maldições*? Lembre-se de que Castro Alves no poema *Vozes d'África* acusa Cristo de não ter cumprido sua promessa de salvação. Essa postura possibilita que, por detrás do questionamento descrente em *Confidência (Maldição!... Mas que importa?)*, exista uma crítica que abrange Jesus.

No poema, *a lâmpada da orgia* ressurge mais luminosa que *a estrela da luz*, o mal vence o bem e, portanto, o sacrifício de Cristo torna-se em vão. As *maldições* não conseguem deter as *loucas bacanais*. O mundo permanece em estado de orgia. E o eu poético reveste-se de raiva e frustração – frustração que o faz curvar-se em face do presente escuro e turvo, para interrogar o porvir: “*Liberdade*”, *quando enfim hás de vir?*, para castigar aquele *que ri da dor cruel de mil escravos*. O poeta abandona o discurso religioso, e a palavra “Liberdade” (no original entre aspas) configura-se em esfera superior. Transforma-se na personagem desejada.

Na última sextilha, recobra-se o vaivém dos versos iniciais. Outra vez, há a presença de olhares contrapostos. Maria reaparece na poesia, não com sua própria voz, senão através de uma referência do poeta ao olhar da musa, que só distingue *noites belas,/ onde voa a poeira das estrelas/ e das constelações*, para descrever sua última visão profética:

Eu fito o abismo que a meus pés fermenta,
E onde, como santelmos da tormenta,

justo derramado sobre a terra [...]” (Mt XXIII:34-35).

Fulgem revoluções!...

Essa visão profética, outra vez, permite mergulhar no discurso bíblico. Após amaldiçoar os escribas, Cristo sai do templo e os discípulos o rodeiam para mostrar-lhe as construções do templo. Aí Jesus profetiza: “Vocês estão vendo tudo isso? Eu garanto a vocês: aqui não ficará pedra sobre pedra; tudo será destruído” (Mt XXIV:1). O poeta, depois das maldições e do “período de desencença”, ressurge com uma nova visão, uma visão que, como a de Jesus, anuncia a destruição para o nascimento de um novo tempo. Monólogo de poeta-vidente? Em *A dualidade de Deus*, constata-se a presença do poeta vidente, procedimento recorrente nos Romantismos europeu e brasileiro. Nesta unidade, o tema do amor também serve de motivação para o despertar da figura do poeta/profeta. A voz poética desvela verdades e profetiza circunstâncias quase inconfessáveis: *revoluções* que se sucedem como raios, no fundo do *abismo* que ninguém é capaz de prever. Também, Jesus, após garantir que “tudo será destruído”, ao ser consultado pelos discípulos sobre quando isso sucederia, limita-se a dizer que “ainda não é o fim” (Mt XXIV:6). Logo descreve um cenário de guerras e revoluções: “De fato uma nação lutará contra outra, e um reino contra outro reino. Haverá fome e terremotos em vários lugares. Mas tudo isso é o começo das dores” (Mt XXIV:7).

Aí se configura uma diferença com o discurso poético. Enquanto as guerras vaticinadas por Cristo representam “o começo das dores”, as revoluções profetizadas pelo poeta significam “o final das dores” para o povo africano.

Em *Confidência*, Castro Alves instaura um processo de auto-reflexão e análise da sociedade, no qual mostra uma estrutura política, social e religiosa em decadência. É um procedimento fragmentado, em que o plano individual desloca-se para o plano geral. Existe um compromisso com a luta abolicionista, mas esse compromisso não chega ao desprendimento, não passa de uma visão idealista. O *eu* poético não abandona a casa-grande, nem é integrante das revoluções que

prediz, o que acontece no poema *Adeus, meu canto*²⁶⁹(1865), que encerra *Os escravos*.

Nessa composição lírica, “compromissada com as mais novas idéias revolucionárias do século XIX”²⁷⁰, o poeta assume uma postura agora centrada no amor Ágape:

Há muita virgem que ao prostíbulo impuro
A mão do algoz arrasta pela trança;
Muita cabeça d’ancião curvada,
Muito riso afogado de criança.

O *eu* lírico inicia o abandono de si para ajudar o cativo. Converte-se em um revolucionário instigador que seduz com a palavra, louva os defensores dos escravos e teoriza a missão do poeta. Nos três momentos em que se divide o poema, há uma presença marcante de Deus e do amor cristão, Ágape.

No primeiro momento, construído em doze quartetos, com rimas no terceiro e no quarto verso, Castro Alves contesta a pergunta que fizera em *Confidência*: qual é a missão do poeta? Aqui termina o tempo de indefinições. Insere novamente a metáfora da *luz* quando denomina o bardo de mensageiro de Deus. Em tal configuração cumpre dupla função: *luz* – *estrela para o povo* africano e *lúgubre cometa* para os tiranos. Traz bênçãos e maldições.

Essa construção desperta outra analogia com a missão de Cristo na terra, sobretudo, com a passagem bíblica – citada também na leitura do poema *Antítese* – em que Jesus diz aos fariseus: “Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andarás nas trevas, mas possuirá a luz da vida” (Jo VIII:12). Castro Alves recria essa frase e faz do poeta a *luz* do continente negro. Similar processo intertextual realiza em *Confidência*. No caso de *Antítese*, converte o corpo morto do cativo em uma luz de esperança.

O *eu* lírico em *Adeus, meu canto* une-se à luta abolicionista e invoca os demais a seguir o mesmo horizonte. Descreve a luta em termos de convívio com a

²⁶⁹ CASTRO ALVES, op. cit, p. 303-306.

²⁷⁰ AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*, p. 125.

morte. E a morte, *a fatal fornalha*, representa a coroa da *glória*, no sentido cristão de bem-aventurança e vida eterna. Aniquila-se o corpo, mas a vida permanece.

Também Cristo estabelece essa relação – vida, morte e glória – em uma prédica aos discípulos: “Se alguém quer me seguir, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz e me siga. Pois quem quiser salvar a sua vida, vai perdê-la; mas quem perde a sua vida por causa de mim, vai encontrá-la” (Mt XVI:24-25). O sacrifício e o martírio são compensados com a promessa de imortalidade, tanto na Bíblia quanto na poesia.

As duas quadras finais do momento inicial sintetizam o encargo divino:

A cada berço levarás a crença.
A cada campa levarás o pranto.
Nos berços nus, nas sepulturas rasas,
– Irmão do pobre – viverás, meu canto.

E pendido através de dois abismos,
Com os pés na terra e a fronte no infinito,
Traze a bênção de Deus ao cativo,
Levanta a Deus do cativo o grito!

Na concepção de Castro Alves, o poeta tem a missão de difundir aos cativos a mensagem cristã de libertação. Não se trata de uma promessa de libertação no além, à maneira de Cristo, senão de uma libertação no presente, libertação que se consegue através da destruição da sociedade escravocrata. Daí o risco da tarefa, o abismo que surge a seus pés, risco que se compensa com uma atmosfera divina que envolve a missão porque parte de Deus.

A imagem do poeta sofredor, carregador da cruz, é explorada no momento subsequente, composto de onze décimas, com rimas misturadas. Nas primeiras estrofes reproduz-se um cenário lúgubre e adverso à abolição. A praça que deveria ser um *altar* converte-se em *pelourinho* para todo aquele que tente quebrar as cadeias dos cativos. A sociedade escravocrata pode ser comparada aqui ao povo bíblico que condenou Jesus. O poeta e Cristo irmanam-se na poesia, na dor do calvário e na incompreensão da mensagem salvadora. E o cenário poético conjuga-se com as palavras que Cristo dissera a seus discípulos: “Eis que eu envio vocês como ovelhas no meio de lobos” (Mt X:16; Lc X:3).

A aliança entre Cristo e o poeta interioriza-se na segunda e na terceira décima:

Eu sei que o ódio, o egoísmo,
A hipocrisia, a ambição,
Almas escuras de grutas,
Onde não desce um clarão,
Peitos surdos às conquistas,
Olhos fechados às vistas,
Vistas fechadas à luz,
Do poeta solitário
Lançam pedras ao calvário,
Lançam blasfêmias à cruz.

Eu sei que a raça impudente
Do escriba, do fariseu,
Que ao Cristo eleva o patíbulo,
A fogueira a Galileu,
É o fumo da chama vasta,
Sombra – que o século arrasta,
Negra, torcida, a seus pés;
Tronco enraizado no inferno,
Que se arqueia escuro, eterno,
Das idades através.

Possibilitam os versos comparar os escravistas aos escribas (intérpretes das Sagradas Escrituras) e fariseus (leigos dedicados ao comércio e sacerdotes pobres) que condenaram Jesus. O mesmo mal instaurado nos tempos bíblicos permanece apesar do sacrifício do filho de Deus. O *eu* lírico solidariza-se com Jesus. Postura diferente assume Castro Alves, em *Vozes d'África*, quando desconstrói a crucificação. Agora, o poeta sente-se vítima dos algozes de Cristo.

Na estrofe seguinte, em outro processo intertextual com a Bíblia, desloca esses personagens, encarnação do egoísmo e da ambição, do *Novo Testamento* e os insere no *Antigo Testamento*, no *Livro de Daniel*, escrito apocalíptico que apresenta uma comunidade oprimida que enfrenta o opressor, sendo salva por Deus. Na poesia, fariseus e escribas são os convidados ao banquete do rei Baltazar:

E eles dizem, reclinados
Nos festins de Baltazar:

“Que inoportuno é esse que canta
Lá no Eufrates a soluçar?
Prende aos ramos do salgueiro
A lira do cativo,
Profeta da maldição,
Ou cingindo a augusta fronte
Com as rosas d’Anacreonte,
Canta o amor e a criação...”

De acordo com o *Livro de Daniel* (V:1-4), o rei Baltazar, em uma festa no palácio, embriagado pelo vinho mandou trazer os cálices de ouro e prata que seu pai, o rei Nabucodonosor (586 a.C), havia tirado do templo de Jerusalém. Ele e seus convidados beberam nos cálices sagrados, cometendo sacrilégio. São esses profanadores que chamam de *profeta da maldição* ao bardo abolicionista.

A construção da estrofe em tela lembra o *Salmo* CXXXVI. Nesse texto, os israelitas, expulsos de Jerusalém pelas tropas do rei Nabucodonosor, retratam um ambiente contraditório. Enquanto eles encontram-se consternados, aqueles que os exilam, por curiosidade ou ironia, pedem cantos festivos:

Junto aos canais de Babilônia nos sentamos e choramos, com saudades de Sião. Nos salgueiros de suas margens penduramos nossas harpas. Lá os que nos exilaram pediam canções, nossos raptos queriam diversão: “Cantem para nós um canto de Sião” (Sl XXXVI:1-3).

Se os israelitas choram a desgraça do cativo nos canais da Babilônia, Castro Alves soluça nas margens do Eufrates por seus irmãos africanos. Os cantos festivos solicitados nos *Salmos* emparelham-se às criações do poeta cortesão Anacreonte (*com as rosas d’Anacreonte/ canta o amor e a criação...*), pedidas pelos fariseus e escribas em *Adeus, meu canto*. A menção de Anacreonte pelos profanadores obedeceria a seus escritos dedicados aos prazeres e ao amor.

Nas décimas subseqüentes, o poeta não se exime de cantar a criação (*É belo... E já quantas vezes/ Não saudei a terra – o céu,/ E o Universo – Bíblia imensa/ Que Deus no espaço escreveu?!),* como demandam os acusadores de Cristo. Pelo contrário, a criação representa a confirmação da existência divina, ponto de vista compartilhado pelos escritores românticos.

Entretanto, a natureza deixa de ser o centro. Na nova paisagem poética primam os cantos concordantes com a tragédia do escravo, uma natureza metade luz, metade sombra, intercalada com breves confissões que falam do amor (*Já também amei as flores,/ as mulheres, o arrebol [...] amei a linda serrana,/ cantando a mole tirana,/ pelas noites de luar!*) e das tristezas da paixão (*ouvi saudoso a viola,/ que ao sertanejo consola/ junto à fogueira do lar*).

Essa linguagem terna perde-se quando o *eu* lírico amaldiçoa os poetas que não ouvem os gritos dos cativos, acusando-os de serem *falsos profetas*. O emprego desse qualificativo conduz ao *Novo Testamento*. Os evangelistas Mateus (VII:15; XXIV:11) e Marcos (XIII:22) consignam advertências de Jesus aos discípulos sobre a presença de *falsos profetas* “vestidos com peles de ovelhas” (Mt VII:15). De maneira diferente de Jesus, Castro Alves detecta os *falsos profetas* (poetas) por sua ausência nos dias de luta.

Precede às maldições a consolidação da relação poeta/mensageiro de Deus, com versos que reproduzem a ordem proveniente de Javé: “*Trabalhar!*” *brada na sombra/ a voz imensa, de Deus –/ “Braços! Voltai-vos p’ra terra,/ Frontes voltai-vos pr’os céus!*”. Aqui se re-encena uma conexão direta com Deus, semelhante às do *Antigo Testamento*, entre Deus e Abraão, Deus e Moisés, Deus e Jacó, Deus e Josué. Tendo por base essa inter-relação, o segundo momento culmina com a imagem recorrente bardo/profeta: *E bradei: – “meu canto, voa,/ Terra ao longe! Terra à proa!.../ Vejo a terra do porvir!...”*. Note-se o uso do mesmo verbo, *bradar*, tanto para Deus quanto para o poeta. Até na linguagem pretende-se identificar um personagem com o outro.

O cumprimento de tal visão perpassa a destruição da sociedade escravocrata. Razão do canto subversivo de Castro Alves. Canto que se apóia na mensagem bíblica de libertação. Ir contra esse canto significaria ir contra Deus.

Na última parte do poema, conformada por seis oitavas, aflora o sentimento de fatalidade e o vento da desgraça recobre as palavras de despedida:

Quero-te assim; na terra o teu fadário
É ser o irmão do escravo que trabalha,
É chorar junto à cruz de seu calvário,
É bramir do senhor na bacanália...

Se – vivo – seguirás o itinerário.
Mas, se – morto – rolares na mortalha,
Terás, selvagem filho da floresta,
Nos raios e trovões hinos de festa.

Quando a piedosa, errante caravana,
Se perde nos desertos, peregrina,
Buscando na cidade muçulmana,
Do sepulcro de Deus a vasta ruína,
Olha o sol que se esconde na savana,
Pensa em Jerusalém, sempre divina,
Morre feliz, deixando sobre a estrada
O marco miliário duma ossada.

Cruz, calvário e Jerusalém, na linguagem bíblica, encenam a imolação de Jesus. Nos versos *cruz* e *calvário* constituem dois estádios imprescindíveis que conduzem à pátria celeste, *Jerusalém*, lugar onde Cristo morreu, ressuscitou e subiu aos céus. Repete-se a positivação da morte observada, por exemplo, em *A cruz da estrada*. Aceita-se o final como parte do plano divino e entrega-se a vida pela liberdade do cativo.

Das composições abolicionistas centradas na casa-grande, *Adeus, meu canto* é a maior expressão do amor cristão Ágape.

A modo de síntese, pode-se afirmar que os poemas lidos neste andamento correspondem a três estados de ânimo do poeta: um processo de mudança do olhar branco ou mestiço a respeito da escravidão. No processo inicial, tímido como *Lúcia*, o narrador/personagem da casa-grande desfruta da presença da moça escrava. Nos primeiros anos, desconhece a diferença da pele até que *Lúcia* é vendida e passa, anos depois, a identificar a tragédia da cativa. É um olhar discreto e faz pensar.

Em *Confidência*, outro estado emocional, entra-se na casa-grande e na consciência de um homem branco ou mestiço. Existe na composição uma plena identificação do *eu* lírico com a dor do escravo. O *eu* lírico assume como própria a tragédia do continente africano, sem chegar à imolação.

E, finalmente, em *Adeus, meu canto*, abandona-se a casa-grande. Renuncia-se à vida pela “salvação” do outro, emulando o sacrifício de Cristo pela humanidade.

3.3 O duplo calvário da *Mãe*

Junto al Dios Padre hemos puesto a la Diosa Madre, a la que perdona siempre porque como mira con amor ciego, ve siempre el fondo de la culpa y en ese fondo, la justicia única del perdón.

Miguel de Unamuno

Ser mãe é um crime, ter um filho – roubo!
Amá-lo uma loucura! Alma de lodo,
Para ti – não há luz
Tens a noite no corpo, a noite na alma,
Pedra que a humanidade pisa calma,
– Cristo que verga à cruz!

*Tragédia no Lar*²⁷¹

A Maria escrava de Castro Alves está pregada na cruz. Tem *a noite no corpo, a noite na alma*, como Jesus tinha a morte cravada nas costas por ser filho de Deus. A figura da mãe em *Os escravos* cumpre, às vezes, o papel de Cristo e outras, de Maria, seguindo, dessa maneira, “o impulso do mito de Maria, que procura sempre um paralelismo de sua vida com a de Jesus”²⁷². No sacrifício, na dor da morte, mãe e filho emparelham-se, ele na cruz e ela ao pé da cruz, compartilhando a “tragédia”. A Maria negra revive o calvário de Cristo e a dor de Maria. Converte-se em *pedra que a humanidade pisa calma*, sem remorso, lenta e forte, sufocando os gritos de desespero e resistência.

A simbioses de Cristo com o escravo registram-se em diversas composições poéticas – *A visão dos mortos*, *Antítese* e *Adeus, meu canto* – citadas nas linhas melódicas anteriores, daí o interesse de abordar outras perspectivas, as inter-relações entre Cristo e mãe escrava e entre Maria e mãe escrava, centrando a leitura na última figura comparativa.

Para o mundo cristão, o manto *sagrado* que envolve Maria nasce com a anunciação do anjo Gabriel (Lc 1:26-38; Mt 1:18-25) e consolida-se com as palavras finais de Cristo, que, quando próximo da morte, disse à mãe: “Mulher, eis aí o seu filho”. E depois, dirige-se ao discípulo: “Eis aí a sua mãe” (João XIX:26-27). No ínterim desses dois episódios, ela é uma importante personagem bíblica quase na penumbra.

As breves aparições de Maria encontram-se nas narrações dos evangelistas Marcos (III:31-35) e Mateus (XII:48-49), referentes ao impasse entre

²⁷¹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 229-235.

²⁷² WARNER, op. cit, p. 279. (tradução minha)

Jesus e sua família. Cristo prefere seguir pregando antes de atendê-los, e em *João* (II:1-5) Cristo e Maria participam de uma festa de casamento em Caná da Galiléia.

Existe no *Evangelho de Lucas* outra menção a Maria que conduz a uma recusa explícita à glorificação da mãe. Isso ocorre quando, em meio da multidão, uma mulher diz a Jesus: “feliz o ventre que te carregou e os seios que te amamentaram”. E este responde: “mais felizes são aqueles que ouvem a palavra de Deus e a põem em prática” (Lc XI:27-28). Deus estava acima da mãe²⁷³.

Porém, no instante derradeiro da vida de Jesus, Maria recobra um status *sagrado* que a incorpora ao divino. Essa postura harmoniza-se com o cântico profético que Lucas reproduz na voz, sempre silenciada, da mãe de Cristo:

Minha alma proclama a grandeza do Senhor,/ meu espírito se alegra em Deus meu salvador,/ porque olhou para a humilhação de sua serva./ Doravante todas as gerações me felicitarão,/ porque o Todo-poderoso realizou grandes obras em meu favor; seu nome é santo,/ e sua misericórdia chega aos que o temem de geração em geração²⁷⁴ [...] (Lc I:46-55).

À margem do cânone religioso, as palavras culminantes de Jesus que afixam a predição de Maria representam, de acordo com Eliade, “a transfiguração da mais antiga e mais significativa homenagem prestada, desde a pré-história, ao mistério religioso da feminilidade”²⁷⁵. A veneração a Maria, consagrada antes da Igreja Católica pela devoção popular, pode constituir o resgate do lado feminino de Deus e a reivindicação da fecundidade depois do incidente de Eva.

²⁷³ Na exegese que realiza a Bíblia, edição pastoral, “acolher a palavra de Jesus é um dom maior do que o simples fato de ser mãe dele”, p. 1329.

²⁷⁴ Fora do campo religioso, imprime-se ao cântico de Maria um corte político. Os escritores atuais, diz Karl-Josef Kuschel, outorgam a esse cântico uma “função crítico-utópica” e o consideram “texto-chave de uma imagem de Maria em que há traços de acentuada crítica à dominação e de utopia”. KUSCHEL, Karl-Josef. Maria e a literatura. *Revista Concilium*, p. 130. Já no campo da teologia feminista, um ponto de resgate da mãe de Jesus vincula-se à imagem de uma “Maria profética, que revela o quadro humano de justiça social e esboça uma utopia”. SCHERZBERG, Lúcia. *Pecado e graça na teologia feminista*, p. 128.

²⁷⁵ ELIADE, Mircea. *História das crenças e idéias religiosas*, p. 179.

É por causa, precisamente, da “adoração da maternidade que, segundo Walter Schubart, “o culto da mãe de Deus acabou impondo-se”²⁷⁶, primeiro na sociedade e, depois, no sistema eclesiástico. Nessa adoração encontra-se a raiz da afirmativa de Marina Warner de que a “virgem” é uma “verdadeira criação popular”²⁷⁷. Pensamento que comunga com a interpretação que Joan Arnold realiza das festividades pela proclamação de Maria como “Theotokos” (madre de Deus) no Concílio de Éfeso, do ano 430.

Na leitura de Arnold, o povo identifica na decisão do Concílio, resultado da pressão popular, o triunfo de Diana, deusa pagã virginal, figura que Castro Alves recria no poema *Saudação a Palmares*. Diana transfigura-se em Maria, razão da euforia coletiva. Para o povo, era “uma vitória de sua religião [de raízes mitológicas] sobre os conquistadores cristãos”²⁷⁸.

Maria, no decorrer dos tempos, separa-se de Diana e das outras deusas mães do paganismo (Afrodite, Isis) e converte-se “em uma das poucas figuras femininas que chegaram a adquirir o status de mito que, por mais de dois mil anos, atravessa nossa cultura”²⁷⁹. Tudo o que dela se diz é produto do imaginário cristão, fruto do olhar com o espírito e a fé. Em sentido metafórico, na expressão de Leonardo Boff, “é feita mais de silêncios do que de palavras”²⁸⁰. Sua presença “na história é por causa de Jesus e da irrupção do espírito santo na anunciação e no Pentecostes. Caso contrário, nada saberíamos dela”²⁸¹.

Na Bíblia, os escassos traços biográficos de Maria culminam em *Atos dos Apóstolos*, que relata a formação da primeira comunidade cristã, após a morte de Jesus. Nas primeiras passagens, os discípulos aparecem reunidos com a família de Cristo na sala da última ceia, no monte das Oliveiras:

Aí estavam Pedro e João, Tiago e André, Filipe e Tomé, Bartolomeu e Mateus, Tiago, filho de Alfeu, Simão Zelota e Judas, filho de Tiago. Todos eles tinham os mesmos sentimentos e eram assíduos

²⁷⁶ SCHUBART, op. cit., p. 39.

²⁷⁷ WARNER, op. cit., p. 16.

²⁷⁸ ARNOLD, Joan. Maria, a maternidade divina e a mulher: um estudo sobre a mudança de imagens. *Revista Concilium*, p. 42.

²⁷⁹ WARNER, op. cit., p. 20 (tradução minha).

²⁸⁰ BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus*: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas, p. 133-134.

²⁸¹ Ibidem, p. 122.

na oração, junto com algumas mulheres, entre as quais Maria, mãe de Jesus, e com os irmãos de Jesus (At I:13-14).

A menção de Maria, nesse encontro, marcado pela oração, poderia denotar sua transcendência na formação da Igreja. O autor de *Atos dos Apóstolos*, que seria o mesmo do *Evangelho de Lucas*, não faz mais alusões a ela, alimentando o vazio que a rodeia. Esse silêncio bíblico, para Richard Tarnas, explica-se na estrutura religiosa que se depreende da Bíblia. O *Antigo* e o *Novo Testamento* são “quase uniformemente patriarcais em seu monoteísmo”²⁸². É esse sistema religioso que decide, na assertiva de Rosemary Haughton, “que as mulheres devem sempre ocupar uma posição subordinada”, mostrando Maria como “fraca, retraída e quieta”²⁸³.

Ao contrário da Maria bíblica, a Maria de Castro Alves está plena de palavras e complementa de forma poética os fragmentos biográficos da mãe de Jesus. A maternidade a transforma em mulher ousada, corajosa e rebelde que emerge das trevas para impedir a venda do filho. Enfrenta o senhor dos escravos. Conspira e luta. Tem voz e, ainda que perdedora, mantém-se firme. Igual a Cristo na cruz, não abandona a fé. Manifesta uma fidelidade religiosa que comove. Não acusa nem culpa a Deus por sua desgraça.

Tecida com alta dose de heroísmo e santidade, a Maria de ébano consegue mais espaço na poesia abolicionista de Castro Alves que a mãe de Jesus nos textos bíblicos.

As inter-relações entre as duas mulheres, uma poética e a outra religiosa, em *Os escravos* realiza-se em uma época marcada pela *mariologia*. O dogma da *Imaculada Conceição*, decretado pelo Papa Pio IX, em 8 de dezembro de 1854, incentiva o renascimento *marial* que se plasma também na arte e na cultura ocidental.

Conforme Romano de Sant’anna, na literatura brasileira, Maria tem mais presença no Parnasianismo²⁸⁴, porém resulta impossível ignorar sua importância entre os românticos. Para isso, vale recorrer às palavras de Hegel, que considera

²⁸² TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*, p. 183.

²⁸³ HAUGHTON, Rosemary. *A libertação da mulher*, p. 15-16.

²⁸⁴ SANT’ANNA, op. cit., p. 67.

o amor maternal de Maria, “imagem do espírito”, um dois temas “que a imaginação religiosa do Romantismo trabalhou com maior êxito e felicidade”²⁸⁵. Em idêntico sentido, Bornheim, nos tempos atuais, assinala que “a virgem, a mulher divina, foi um poderoso fator”²⁸⁶ de inspiração romântica. Via-se em cada mulher, em cada mãe, uma réplica da mãe de Jesus.

Os poetas românticos brasileiros recriaram a história de Maria e a louvaram nos versos. Álvares de Azevedo, por exemplo, em *Agonia do calvário*²⁸⁷, reescreve a cena final da crucificação:

Lá está Madalena – a flor impura
Que o sopro do senhor tornará santa!
E essa outra de joelhos, quem é ela
Que rosto oculta sob a negra manta
E o chão de pranto rega?
Silêncio! A mãe de Deus é quem lá chora [...]
Das virgens de Israel o anjo mais belo!

E Fagundes Varela, no canto XVII, de *Anchieta* ou *O evangelho nas selvas*, desenvolve a imagem idealizada de Maria salvadora da humanidade:

Eis a mulher que soergueu os homens
Do fundo abismo onde os lançara o erro!
Eis a predestinada, a que o Eterno
Enviara seu lúcido ministro
Anunciando a encarnação do Verbo.

Na poesia romântica brasileira, a inserção de Maria pode ser sintetizada a partir da assertiva de Kuschel: ela era “símbolo universal de amor eterno, de beleza supraterrânea, de sabedoria divina”, de dor incomensurável e de “consolo religioso, graça celestial e acumulação de anseios terrenos”²⁸⁸.

Apesar do interesse que desperta nos românticos a figura da mãe de Jesus, esta não é eixo temático em nenhuma das composições de Castro Alves. A Maria

²⁸⁵ HEGEL, op. cit., p. 596.

²⁸⁶ BORNHEIM, op. cit., p. 103.

²⁸⁷ ÁLVARES DE AZEVEDO. *Poesias completas*, p. 482-487.

²⁸⁸ KUSCHEL, op. cit., p. 123. Kuschel formula essa assertiva a partir de um estudo dos poemas de Novalis e Eichendorff, os poetas que mais trabalharam o tema de Maria no romantismo alemão. A modo de exemplo, cita-se o poema *Maria*, de Novalis: “Em mil pinturas, Maria,/ te vejo representada/ mas nenhuma pode descrever-te/ como minh’alma te vê extasiada”.

bíblica, denominada nos versos de *santa mãe*, *virgem santa*, *madona*, *virgem das dores* e *nossa senhora*, irrompe no contexto poético, mas nunca centraliza a ação.

Na obra poética de Castro Alves, a incorporação de Maria/personagem celestial produz-se através de duas estratégias. A primeira processa-se, na voz do *eu* lírico, quase sempre em sentido comparativo com o amor, caso do dístico e do quarteto que pertencem duplamente a *Horas de martírio*²⁸⁹ (1866) e *Longe de ti*²⁹⁰ (1871), poemas agrupados sob o título *Poesias coligidas*, na edição de Nova Aguilar:

O universo é um abismo de dores,
Se a madona não brilha no altar.

[...]

Como a virgem, que as jóias de noiva
Conta alegre a sorrir de alegria,
Conto os risos, que deste-me um dia,
que rolaram no meu coração.

A segunda estratégia funda-se quando as escravas a invocam em busca de ajuda celestial. No poema *Desespero*²⁹¹, de *A cachoeira de Paulo Afonso*, a suplica à mãe de Jesus vem nas preces da cativa Maria, ante-sala da revelação do segredo que desencadeará o suicídio dos protagonistas:

Virgem das Dores,
Vem a dar-me alento,
Neste momento
De agro sofrer!
Para ocultar-lhe
Busquei a morte...
Mas vence a sorte,
Deve assim ser.

A invocação da escrava lembra as recomendações de Pio IX, no dogma da *Imaculada Conceição*: “recorram a esta dulcíssima Mãe de misericórdia e de

²⁸⁹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 420-421.

²⁹⁰ Ibidem, p. 487-488.

²⁹¹ Ibidem, p. 346-348.

graça, em todos os perigos, em todas as angústias, em todas as necessidades, em todas as dúvidas e em todas as apreensões”²⁹².

As duas estratégias poéticas mencionadas recobrem-se de um caráter concreto indiscutível. Existe outra inclusão, afastada da relação Maria/personagem celestial, que surge no campo da interpretação, visto que a tessitura dos poemas abolicionistas possibilita tecer analogias entre a mãe escrava e a mãe de Jesus. E, mais que analogias, permite uma possível vivificação figurativa de Maria na mãe escrava, perspectiva consoante com o período romântico. Mediante essa “vivificação” poética, a “idealizada” mãe de Jesus retorna a sua imagem primigênia, “mulher de povo pobre e simples”²⁹³. Imagem que, no dizer de Boff, se desvencilha dos Evangelhos.

Não obstante, a mãe negra, nos tempos da escravidão, era muito menos que “mulher de povo pobre e simples”. Pertencia a uma raça marginalizada que esperava pela libertação, e esse estado de opressão refletia-se na literatura. A mulher negra e, em geral, o homem negro, até meados do século XIX, na afirmativa de Raymond Sayers, continuaram sendo personagens coadjuvantes na poesia e na narrativa brasileira²⁹⁴.

No início, as escravas eram “criaturas exóticas, lascivas e descritas em cores fortes”; nunca eram “objetos de sentimentos profundos por parte do poeta”²⁹⁵. Essa erotização, na visão de Rubem Rocha Filho, seria uma das tantas “humilhações” pelas quais a cativa teria de passar antes de “ser vista simplesmente como mulher”²⁹⁶.

A visualização do negro no plano de indivíduo e sua inclusão na literatura brasileira ligam-se ao Romantismo Social, marcado pelo amor aos humildes, pelos

²⁹² Bula “*Ineffabilis Deus*” - Dogma da Imaculada Conceição. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=decretos&artigo=20060220&lang=bra>>.

²⁹³ BOFF, op. cit., p. 122.

²⁹⁴ SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*, p. 138. Sayers aponta que, no primeiro período romântico brasileiro, a incorporação do negro no discurso literário realiza-se sem traços abolicionistas. Exemplo disso seria o poema *Invocação à saudade*, no qual Gonçalves de Magalhães descreve um escravo nostálgico pela terra distante, sem fazer alusão ao fim da escravidão. Tempos depois da publicação, o escritor participou de uma delegação do governo que acabou com uma revolta de negros no Maranhão, em 1839 (Ibidem, p. 143-145).

²⁹⁵ REBASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*, p. 87.

²⁹⁶ FILHO, Rubem Rocha. *Anjo ou demônio / malandro ou herói*, p. 55.

sentimentos humanitários e pela piedade suprema. Características essas que os românticos tomaram do cristianismo²⁹⁷.

A mãe escrava, personagem poética de Castro Alves, aflora nessa atmosfera de resgate e identificação com o outro. E assenta-se como um dos epicentros de *Os escravos*, ponto axial dos poemas *Tragédia no lar* (1865), *Mater dolorosa* (1865), *A mãe do cativo* (1868), *A criança* (1865), *A canção do africano* (1863) e *A órfã na sepultura*, sem data, além de referências importantes em *O navio negreiro*.

Na narrativa ficcional brasileira, a mãe negra começa também, ainda que esporadicamente, a ocupar um lugar de destaque. José de Alencar e a escritora maranhense, recentemente estudada, Maria Firmina dos Reis, a fizeram protagonista em algumas de suas obras. Cito esses autores na procura de aproximações com a obra de Castro Alves.

Alencar, no prólogo da peça teatral *Mãe* (1859), aclara que, “rainha ou escrava, a mãe é sempre mãe”²⁹⁸, justificativa que serve para apagar o olhar preconceituoso da época. A história gira ao redor da escrava Joana, uma mulher muito religiosa, que mora com o filho branco, sem que este saiba que ela é sua mãe. A cativa nega a maternidade em troca da liberdade do filho:

Ah! Quando senti o primeiro movimento que ele fez no meu seio, tive uma alegria grande, como nunca pensei que uma escrava pudesse ter. Depois uma dor que só tornarei a ter se ele souber [que eu sou sua mãe]. Pois meu filho havia de ser escravo como eu? Eu havia de lhe dar a vida para que um dia quisesse mal à sua mãe? Deu-me vontade de morrer para que ele não nascesse... Mas isso era possível?... Não, Joana devia viver!²⁹⁹

No desfecho, revela-se a verdade e ela se suicida, temendo ser recusada pelo filho e negando até a sua morte ser a mãe dele, um sacrifício mais para lhe evitar a condenação da sociedade. O relato de Alencar deifica a imagem materna,

²⁹⁷ PICARD, op. cit., p. 39.

²⁹⁸ ALENCAR, José de. *Mãe*, p. 1.

²⁹⁹ Ibidem, p. 25.

sem condenar o escravismo. Na narrativa, a escrava Joana e a maioria dos personagens brancos estabelecem entre si sentimentos de afeição e igualdade.

Ao contrário de Alencar, a escritora Maria Firmina, no romance *Úrsula* (1859), reproduz a vida desumana dos cativos, através da voz da mãe escrava Suzana, cujos filhos foram vendidos pelo escravista. É Suzana que descreve sua captura na África e a chegada ao Brasil:

Meteram-me a mim e a mais de trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos [...] A vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras³⁰⁰.

Ao final do relato, mãe Suzana, ante uma iminente morte decretada pelo escravista por haver, supostamente, ajudado Úrsula, a musa branca, a fugir, caminha pela estrada, enquanto um sacerdote recita Salmos. O mesmo traço de religiosidade a autora imprime em outro personagem, o escravo Túlio que, em tom invocativo, pergunta a Deus quando o escravista “deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país... aquele que é seu irmão?!”³⁰¹.

Em 1887, meses antes da libertação dos escravos, Maria Firmina publica o conto *A escrava*, na *Revista Maranhense*, número 3, quando retorna à temática da mulher negra. Dessa vez trata-se do drama da mãe escrava Joana e suas tentativas para conseguir libertar o filho Gabriel, o único dos três filhos que mora a seu lado. Os outros, os gêmeos Carlos e Urbano, de oito anos, tinham sido vendidos para o Rio de Janeiro. É o filho Gabriel que narra a loucura e a morte de mãe Joana pelos constantes espancamentos do feitor.

Castro Alves, assim como Maria Firmina e Alencar, no retrato da mãe negra explora a saudade, religiosidade, violência, loucura e morte. A constrói como um anjo ferido e maltratado pelos homens, sofrendo mais que o filho bíblico. A Maria bíblica, visualizada na mãe negra, assume o lado positivo de Deus, a imagem

³⁰⁰ REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*, p. 117.

³⁰¹ Ibidem, p. 23.

necessária, “la que perdona siempre porque como mira con amor ciego, ve siempre el fondo de la culpa y en ese fondo, la justicia única del perdón”³⁰².

No cristianismo, como descreve Unamuno, “el culto a la Virgen, a lo eterno femenino, a la maternidad divina, acude a completar a personalización de Dios haciéndole familia”³⁰³. Na poesia abolicionista, a Maria negra completa o quadro da família escrava.

A versão romântica de Maria cativa é uma autobiografia, intermediada pela voz do poeta, uma ruptura do silêncio mantido por milênios, em que “a voz que fala pela mulher é a voz masculina”³⁰⁴.

No primeiro andamento desta linha melódica, o foco da leitura repousa na *Vida e paixão* da mãe escrava, uma narração de vida que começa antes de chegar ao Brasil. São lembranças da África, canções, súplicas e enfrentamentos. De tudo tem esta Maria que sofre, que se rebela e centraliza a história. A segunda parte, *Crucificação sem ressurreição*, está marcada pela ausência física da mãe, presente na lembrança do filho e da filha. O fantasma da mãe ressurge, tal como renasce a imagem de Jesus depois de sua morte. O *corpus* materno está composto de sonhos. Sonhos de devolvê-la à vida. Sonhos de morte compartilhada e vingada.

³⁰² UNAMUNO, op. cit., p. 158.

³⁰³ Ibidem, p. 157.

³⁰⁴ SANT’ANNA, op. cit., p. 12. Romano de Sant’anna chama atenção para o fato de que a mulher na literatura brasileira foi sempre representada a partir da palavra e do olhar masculino (Ibidem, p. 42).

3.3.1 *Vida e paixão*

Por que tremes, mulher? Que estranho crime,
Que remorso cruel assim te oprime
E te curva a cerviz?
O que nas dobras do vestido ocultas?
É um roubo talvez que aí sepultas?
É seu filho... Infeliz!...

Tragédia no lar

No mundo escravo configura-se impossível separar vida e paixão. Paixão entendida, na linguagem religiosa, em termos de martírio. A ausência de liberdade já é, em essência, sinônimo de calvário. E cada poema de *Os escravos* reproduz, figurativamente, o sofrimento de Cristo. Em *Tragédia no lar*, a Maria negra tenta o “roubo do próprio filho”, tenta esquivá-lo da cruz. *Crime* interrompido. E na interrupção, a re-encenação da via-crúcis.

A inter-relação entre a Maria negra e o calvário de Cristo direciona a outro vínculo, Maria e calvário de Cristo no *Novo Testamento*.

Apenas o evangelista João, em versículo lacônico, coloca Maria ao pé da cruz: “a mãe de Jesus, a irmã da mãe dele, Maria de Cléofas, e Maria Madalena estavam junto à cruz” (Jo XIX:25). Essa descrição é o único testemunho bíblico da *Mater dolorosa*. Mateus (XXVII:56) e Marcos (XV:40) só mencionam “Maria Madalena e Maria, mãe de Tiago, o menor, e de Joset, e Salomé” no Gólgota, (lugar da caveira). “Elas haviam acompanhado e servido a Jesus, desde quando ele estava na Galiléia” (Mc XV:41). O terceiro evangelista, Lucas (XXIII:27), não identifica as mulheres que se “batiam no peito e choravam por Jesus” na via-crúcis, mas coincide com Mateus e Marcos quando indica que elas seguiam a Cristo desde a Galiléia (Lc XXIII:49).

A caracterização de Maria/*Mater dolorosa* encontra-se, para Warner, no “ímpeto do amor da virgem”, na “intensa fé da mãe” e na “comunhão com o filho”, todos esses sentimentos milenares que, no mundo cristão, se consolidaram em

uma única mulher. A partir desses três aspectos, nas artes plásticas e na literatura, desenham-se passagens de vida não registradas na Bíblia:

El encuentro de María y Jesús en el camino al calvario, de María resteñando as heridas de Cristo, de María tomando el cuerpo en sus brazos tras bajarlo de la cruz o de su ayuda a tender, ungir y amortajar el cuerpo antes del entierro. A través de ella se revivió la crucifixión, el descendimiento y el entierro. A través de su dolor, el hombre y la mujer por medio de la oración podrían sentir la punzada del dolor y la agonía. La Virgen era el instrumento por el que se mediaba la frustración en una comprensión emocional del misterio de la Redención. Hizo que el sacrificio del Gólgota pareciera real, pues personificaba el sentimiento humano de una forma accesible y comprensible³⁰⁵.

O ímpeto do amor, a intensa fé e a comunhão com o filho são atributos que também Castro Alves destaca na mãe negra, cuja vida é perpassada pelo desespero, tortura e sacrifício. Vida e calvário, qual é a diferença para uma escrava? *Tragédia no lar* mostra essa fronteira indemarcável. Ali a mãe negra surge como uma heroína trágica, sem aparente passividade da Maria bíblica, imagem da qual a teologia feminista³⁰⁶ tenta desvinculá-la.

Tal composição lírica, a mais ampla centrada no universo materno em *Os escravos*, compõe-se de 40 estrofes, distribuídas em três movimentos à maneira de um texto dramático. Têm-se um narrador e dois protagonistas principais, a mãe escrava e o escravista. A história ocorre em um único cenário, a senzala, e a origem do drama é a venda do filho.

O movimento inicial, formado por 18 estrofes irregulares (décimas, oitavas, quartetos, sextilhas, etc.), descortina-se com a descrição da miséria da senzala conjugada com a inocência infantil (*que enxuga rindo/ os prantos que vão caindo/ do fundo, materno olhar*) e os temores angustiantes da Maria negra, identificada na poesia com a simples designação de “africana”. O canto angustiante da mãe, com o qual acalma o pranto do menino, domina essa parte.

³⁰⁵ WARNER, op. cit., p. 279.

³⁰⁶ Ver: SCHERZBERG, Lúcia, *Pecado e graça na teologia feminista*.

A cantiga que Castro Alves imprime na voz da cativa afasta-se da tradicional canção de ninar. É mais um canto-lamento/canto-denúncia que se interconecta à *Canção do violeiro*. Na canção a exploração da temática da liberdade e da escravidão realiza-se através da natureza, materialização das angústias e anseios da mãe escrava:

“Eu sou como a garça triste
Que mora à beira do rio,
As orvalhadas da noite
Me fazem tremer de frio.

Me fazem tremer de frio
Como os juncos da lagoa;
Feliz da araponga errante
Que é livre, que livre voa.

[...]

Tem a relva, a trepadeira,
Todos têm os seus amores.
Eu não tenho mãe nem filhos,
Nem irmão, nem lar, nem flores”.

No último quarteto citado, que corresponde ao final da canção, a mãe escrava sintetiza e profetiza a eterna destruição do lar. A *sagrada família* não existe mais, o que prenuncia o desenlace do drama poético. Na seqüência, apaga-se a voz da cativa e ingressa o narrador poético para desvelar o retrato dos escravistas. Em contrapartida à construção de uma mãe abnegada e sofredora, o narrador os corporaliza com traços físicos que infundem tremor (*figuras lúbricas, sinistro olhar e bigodes retorcidos*) e com instrumentos de opressão que reforçam esse tremor (*rebenque, chicotes, chilenas e garruchas*).

Na narração, o escravista irrompe na senzala e a cativa, temendo o roubo do filho, o esconde nas dobras do vestido, cena registrada nos versos que abrem este andamento. Esse “crime”, denominado assim pelo opressor, pode ser enfocado em duplo plano: na visão escravocrata, é a mãe que comete o delito; na visão abolicionista, é o escravista o criminoso, o destruidor da família.

Partindo da última conjunção, Castro Alves inclui em *Tragédia no lar* o discurso religioso. Nas três sextilhas finais do primeiro movimento compara Cristo à mãe escrava (*Cristo que verga à cruz!*³⁰⁷). E funda um processo intertextual com a Bíblia, no sentido de entrelaçar o drama do povo africano a lugares e acontecimentos bíblicos que exemplificam uma sociedade perdida nos abismos do caos:

Na hipóbole do ousado cataclisma,
Um dia Deus morreu... fuzila um prisma
Do Calvário ao Tabor!
Viu-se então de Palmira os pétreos ossos,
De Babel o cadáver de destroços
Mais lívidos de horror.

Em nível simbólico, a “morte” de Deus entende-se no desvio da comunidade da mensagem divina, fato que origina, mais tarde, o calvário e a crucificação de Cristo. A sociedade brasileira, na concepção de Castro Alves, havia-se afastado de Deus. O predomínio da escravidão significaria a morte não anunciada de Javé, apesar das prédicas no púlpito.

Na poesia, a inserção do monte Tabor, ponto final de uma sucessão de calamidades, obedeceria à tradição oral que, desde o século III d.C, fez desse monte o lugar de transfiguração de Jesus. No dito episódio, narrado por Mateus (XVII:1-8), Marcos (IX:2-8) e Lucas (IX:28-36), Jesus, revestido de uma luz brilhante, reúne-se com Elias e Moisés e depois uma voz proveniente do céu ordena: “Este é o meu filho amado. Escutem o que ele diz!” (Mc IX:7). Nenhum dos evangelistas refere o nome da montanha.

Existem no *Antigo Testamento* menções ao Tabor no plano ambivalente de sagrado e profano. Por ordem de Javé, ali se concentram as forças de Barac (Jz IV:6-14) para a guerra contra Jabim e Sísera, conflito que libera o povo de Israel da opressão. Tabor, então, é uma área abençoada. No *Livro de Oséias* (V:1), acusam-se os sacerdotes de terem corrompido Tabor, o que faria desse lugar uma área amaldiçoada.

³⁰⁷ Estrofe epigrafada ao começar a presente linha melódica.

Entre o calvário e o Tabor, o prisma poético de *Tragédia no lar* destila a destruição de duas cidades, a modo de presságio do que aconteceria ao Brasil escravista. A primeira corresponde a Palmira, cidadela romana fundada no século II d.C., e a segunda, a Babel, célebre na Bíblia por ser a origem da confusão das línguas (Gn XI:1-9). No *Gênesis* indica-se que os habitantes de Babel foram castigados por sua soberba e obrigados a se espalhar pelo mundo, mas não existem relatos da destruição.

O dístico *De Babel o cadáver de destroços/ Mais lívidos de horror* corresponderia às profecias contra a Babilônia, a forma grega da palavra hebraica Babel. A destruição da Babilônia vaticina-se no *Antigo* e no *Novo Testamento*, sendo as mais emblemáticas as profecias de Isaías (“será transformada em ruínas, como aquelas que Deus provocou em Sodoma e Gomorra”, Is XIII:19) e as do *Apocalipse* (“Caiu! Caiu! Babilônia, a Grande! Tornou-se morada de demônios e abrigo de todos os espíritos maus, abrigo de aves impuras e nojentas”, Ap XVIII:2). As duas narrativas bíblicas, depois de anunciarem a destruição, pressagiam a esperança de libertação para o povo oprimido. Com a queda da Babilônia “o mundo inteiro repousa tranqüilo e dá gritos de alegria” (Is XIV:7), pois “vingou nela o sangue dos seus servos” (Ap XIX:2).

A construção desses textos, nos quais a desordem se transforma em ordem, a escuridão em luz, a desesperança em esperança, repisa-se em *Tragédia no lar*, a modo de ante-sala, para predizer o fim da escravidão:

Era o relampejar da liberdade
Nas nuvens do chorar da humanidade,
Ou sarça do Sinai,
– Relâmpagos que ferem de desmaios...
Revoluções, vós deles sois os raios,
Escravos, esperai!...

O poeta reforça a predição com o relato bíblico da sarça ardente do Sinai, forma com a qual Deus se apresenta a Moisés para revelar seu projeto de libertar os israelitas do Egito (Ex III:1-22). Como o fogo do Sinai, sinal de libertação, as chamas da destruição de Palmira e Babel representariam vaticínios da libertação

dos cativos. Encerra-se, aqui, o primeiro movimento, impregnado de quadros religiosos que solidificam o projeto abolicionista de Castro Alves.

No segundo movimento, estruturado em 21 estrofes, o bardo abandona os lugares e acontecimentos bíblicos e reingressa no drama, sem renunciar ao discurso religioso que emerge na voz da mãe negra. A primeira mostra de religiosidade expressa-se através da oração para impedir a iminente venda do filho. Ela espera, da mesma forma que a Maria bíblica, alcançar a graça divina. As preces dirigem-se à mãe de Jesus (*À Virgem Santa pedia/ com prantos por oração;/ e os olhos no ar erguia/ que a voz não podia, não*). Em nenhum momento suplica a Deus.

Tal opção poética fundamenta-se na história da religião cristã. No dizer de Ranke-Heinemann, “as mulheres em particular sempre tiveram em Maria um lugar de refúgio, uma mulher a quem poderiam recorrer”, em prantos de oração, “como se fosse sua mãe e irmã”, muitas vezes “fugindo de um Deus que parecia ser um homem sempre zangado”³⁰⁸. Esse modelo ecoa em *Tragédia no lar*.

A submissão que exprime a mãe negra na prece à *Virgem Santa* não se prolonga ao diálogo poético com os mercadores humanos. A fala da cativa embebe-se de emoções dialéticas: rebeldia e submissão. Rebelar-se quando diz “*impossível*” ao fazendeiro, ao negar-lhe a entrega do menino, mas volta a sua condição de escrava e pede perdão. E outra vez, ao não serem seus rogos ouvidos, confronta os escravistas que ficam atônitos diante dos gritos de resistência. Ela fala com altivez, critica e reflete. Quebra as cadeias e descarrega sua fúria em uma mensagem revolucionária, (*-Senhores! Basta a desgraça/ de não ter pátria nem lar,/ de ter honra e ser vendida/ de ter alma e nunca amar!*) que se intercala com uma apologia materna, jamais pronunciada pela Maria bíblica. A cativa retrata o filho e diviniza-o. E suas palavras convertem-se em ícone da maternidade negra:

Meu filho é-me a sombra amiga
Neste deserto cruel!...

Flor de inocência e candura.

³⁰⁸ RANKE-HEINEMANN, op. cit., p. 360.

Favo de amor e de mel!

Seu riso é minha alvorada,
Sua lágrima doirada
Minha estrela, minha luz!
É da vida o único brilho...
Meu filho! É mais... é meu filho...
Deixai-me em nome da Cruz!...

A apologia materna alcança o ápice no conceito de Cristo crucificado libertador dos oprimidos. Para a Teologia Negra, que tem em James H. Cone³⁰⁹ um de seus propulsores, “foi na imagem de Cristo” que os cativos aprenderam que “não foram criados para a escravidão, mas para a liberdade”³¹⁰, desenvolvendo uma escala de valores diferente da ensinada pelos escravistas.

Talvez imersa nessa ótica, ou quiçá por uma questão instintiva, a cativa vale-se do símbolo da cruz para persuadir os seqüestradores de berço. Seja qual for o caso, desvela-se uma interiorização da mensagem cristã de forma contrária ao interesse dos “missionários e pregadores brancos” que “usaram Jesus Cristo e o céu para tornar os escravos negros obedientes e dóceis”³¹¹, sobretudo no século XIX. Tema que Castro Alves critica em *Confidência*.

A reivindicação e a rebeldia da mãe negra, fundamentadas na Bíblia, permitem entrever a assimilação da religião cristã pelos escravos africanos, o que Gilberto Freyre salienta quando afirma que “alguns se tornaram tão bons cristãos quanto os senhores; capazes de transmitir às crianças brancas um catolicismo tão puro quanto o que estas receberiam das próprias mães”³¹².

Na leitura do poema, tampouco se pode esquecer que a construção da cativa realiza-se mediante a voz do poeta e, portanto, sua configuração

³⁰⁹ Para James H. Cone, o princípio hermenêutico da Teologia Negra para uma exegese da Bíblia “é a revelação de Deus como libertador dos oprimidos da opressão social e para a luta política, em que os pobres reconhecem que sua luta contra a pobreza e a injustiça não é apenas consistente com o evangelho, mas é o próprio evangelho de Cristo”. CONE, James H. *O deus dos oprimidos*, p. 93. Ver: *Theology and black power* (1969) e *A black theology of liberation* (1970).

³¹⁰ Ibidem, p. 208.

³¹¹ Ibidem, p. 143.

³¹² FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, p. 408.

corresponde a uma visão subjetiva. Ela é construída a partir do olhar do homem livre e impregnada da ideologia religiosa da época.

Na construção poética a apelação à cruz vem seguida de uma rebeldia ainda maior, não atribuída até então na literatura brasileira à mulher negra (*nem mais um passo, cobardes!/ nem mais um passo! Ladrões!/ se outros roubam as bolsas,/ vós roubais os corações!...*). A fé e a coragem não conseguem deter a venda do filho. A cruz de Cristo não salva da dor novamente, anotação que Castro Alves já fizera em *Vozes d'África*. A cena culmina quando *três negros possantes*³¹³, comovidos pela ousadia da mulher, unem-se à luta. O confronto é breve e direto, expresso por um quarteto. Em escassos segundos são mortos por *punhais traiçoeiros*.

No movimento final, composto apenas de uma sextilha, consuma-se o roubo e reafirma-se a imagem da mãe escrava/*mater dolorosa*, para quem a loucura converte-se em saída ao sofrimento (*na fazenda o azorrague então se ouvia/ e aos golpes – uma doida respondia/ com frio gargalhar!...*). Suas *gargalhadas*, alternadas com os sons dos açoites, invadem a fazenda, na mesma proporção que se filtra em Ramá o choro e lamento de Raquel, “que não quer ser consolada, porque seus filhos não existem mais” (Mt II:18).

O desenlace da mãe negra pode ser entrelaçado com a profecia de Simeão a Maria: “uma espada há de atravessar-lhe a alma”³¹⁴ (Lc II:35). Sem ser sua criança o Messias, a escrava compartilha a sina dramática de Maria mãe, porque na perspectiva de Maria, depositária da graça divina, a crucificação de Cristo simboliza a salvação do mundo, o cumprimento da promessa de Deus.

Em síntese, *Tragédia no Lar* apresenta uma mãe negra intrépida e rebelde, que se sacrifica pelo filho e ignora o silêncio e a submissão, características que não se atribuem à Maria bíblica, de desempenho passivo no papel de mãe do

³¹³ Em *Tragédia no lar*, segundo Rubén Rocha Filho, pela primeira vez, abandona-se o estereótipo de negro carregador de baús. Por outro lado, a insurgência revolucionária que narra essa composição “será muito rara” no teatro brasileiro. FILHO, op. cit., p. 37-38.

³¹⁴ Para Jaroslav Pelikan, o vaticínio de Simeão “era encarado como uma referência simultânea à experiência pela qual Maria devia passar”, pois ela era a “mais importante e a mais atingida testemunha da crucificação de Cristo”. PELIKAN, Jaroslav Jan. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*, p. 172.

enviado de Deus, posição que gera múltiplas interrogações, como sugere Josy Eisenberg. Seria ela “a única mulher que aparentemente não acreditava na messianidade de Jesus?”³¹⁵. É possível deduzir no *Novo Testamento* a existência de “uma espécie de trágico mal-entendido entre Jesus e Maria”³¹⁶ (Mt 12:46-50; Mc III:31-35; Lc VIII:19-21). Os exegetas bíblicos superam esse mal-entendido, ao explicar que a recusa de Cristo à mãe e aos irmãos significa a inferioridade do parentesco de sangue diante às relações de fé³¹⁷. Eles reivindicam para Maria o papel de mãe amorosa e compassiva, que sofre junto ao filho na cruz.

Em contraste à rebeldia da mãe negra de *Tragédia no lar*, a protagonista de *A canção do africano*³¹⁸ está recoberta de angústia e resignação. O tecido poético, estruturado em cinco sextilhas e quatro quartetos, reveste-se de cantos ternos, doces e melancólicos, lembranças de uma vida livre na África, embrenhadas com sons de denúncia. A música pontua o cotidiano. E a música de berço continua ausente.

Castro Alves retrata a senzala, pintura inicial da tessitura lírica, (*lá na úmida senzala,/ sentado na estreita sala,/ junto ao braseiro no chão/ entoa o escravo o seu canto*) com termos similares utilizados em *Tragédia no lar* (*na senzala, úmida, estreita/ brilha a chama da candeia/ no sapé se esgueira o vento/ e a luz da fogueira ateia*), privilegiando sempre a presença do fogo incandescente no meio da miséria. Esse destaque condiz com a descrição da vida na senzala brasileira que realiza o naturalista Johann Jakob von Tschudi: “os negros gostam de reunir-se ao cair da noite ao redor do fogo, fumando, palestrando e gesticulando, em grande algazarra”³¹⁹.

O fogo em *Tragédia no lar* permanece ateado até o final do poema, em *A canção do africano* prenuncia-se a extinção da chama quase ao término da composição. Esse elemento, além de seu sentido funcional e material, apresenta-se, em cada uma das duas personagens, com um caráter diferente. A primeira é

³¹⁵ EISENBERG, Josy. *A mulher no tempo da Bíblia: enfoque histórico-sociológico*, p. 370.

³¹⁶ Ibidem, p. 370.

³¹⁷ A Bíblia, edição pastoral, explica que, para Cristo, “a família segundo a carne está ‘fora’, a família segundo o compromisso de fé está ‘dentro’, ao redor de Jesus” (p. 1285).

³¹⁸ CASTRO ALVES, op. cit., p. 220-221.

³¹⁹ TSCHUDI, Johann Jakob Von. *Viagem às províncias de Rio de Janeiro e São Paulo*, p. 56.

traçada com uma coragem infinita (fogo que não se acaba), e a segunda configura-se na expressão de saudades e submissão (fogo que quase se apaga).

No simbolismo bíblico o fogo identifica-se, no estudo de Marc Girard, a alguma manifestação de Deus, que vai de “seu ser inacessível, sua presença próxima, sua salvação” até “seu julgamento histórico e pós-histórico”³²⁰. Em *Tragédia no lar* poder-se-ia inter-relacionar o fogo, em vez de Deus, com Cristo, no nível de proximidade e salvação. Em Cristo, a cativa encontra o escudo para enfrentar os escravistas. Em *A canção do africano*, desprovido de referentes religiosos, o fogo não passa do plano utilitário.

Deixando de lado as diferenças quanto ao simbolismo do fogo, as duas composições entrelaçam-se no infinito amor materno e na miséria. A pobreza da senzala liga-se à pobreza narrada pelo evangelista Lucas a respeito do nascimento de Jesus: “Ela [Maria] o enfaixou, e o colocou na manjedoura, pois não havia lugar para eles dentro da casa” (Lc II:7). O Jesus bíblico nasce em uma área destinada aos animais. A senzala mostra a desumanização do homem, tanto quanto a estrebaria.

Em *A canção do africano*, Castro Alves retoma o tópico da não-existência de senzala definitiva, tratado em *Tragédia no lar*, e o desenrola através de um dueto de canções. O cativo, protagonista também da composição, canta o exílio de seu mundo, perdido em penas e sofrimentos; e a cativa, com o filho ao colo, responde e complementa, em cantos quase sussurrados.

Os acordes iniciais (*minha terra é lá bem longe,/ das bandas de onde o sol vem;/ esta terra é mais bonita,/ mas à outra eu quero bem!*) desvelam um jogo de contraste, entre passado e presente, África e Brasil, em um dilaceramento entre terra natal e terra adotiva, sem evidenciar emoções adversas à nova nação. É

³²⁰ GIRARD, Marc. *Os símbolos na Bíblia*, p. 161. No julgamento histórico de Deus, Girard inclui a “destruição, mas também a justificação, a purificação ou o renascimento para uma vida melhor”. Ibidem, p.142. Essa observação comunga com Gaston Bachelard, quando afirma que o fogo é “o único que pode aceitar duas valorações opostas: o bem e o mal”. BACHERALD, Gaston. *A psicanálise do fogo*, p. 21.

possível ler, nessa quadra, vestígios da *Canção do exílio*³²¹ (1843) de Gonçalves Dias.

A *Canção do exílio* e *A canção do africano* tecem uma imagem comparativa e estão imbuídos de saudosismo. Compartilham a idealização da *terra* e do tempo passado em oposição à *terra* do tempo presente. Contudo, diferem na estrutura do poema e na presença do sujeito lírico: diálogo entre homem e mulher escrava em Castro Alves, e solilóquio do homem livre em Gonçalves Dias.

Os dois quartetos que encerram o canto do cativo descrevem paisagens e o meio social idealizados do continente africano:

“Aqueelas terras tão grandes,
Tão compridas como o mar,
Com suas poucas palmeiras
Dá vontade de pensar...”

“Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro”.

A voz crítica do escravo, camuflada nas lembranças, ainda que seja entre sussurros, assemelha-se ao discurso da mãe de *Tragédia no lar*, cuja voz rebelde, metaforicamente, ouve-se na casa-grande.

No poema, o escravo e a escrava compartilham quadros uniformes. A desigualdade assenta-se no comportamento após o dueto. O escravo pensa em si mesmo e nos castigos que o esperam, ao passo que a mãe, na última estrofe, é atravessada por tremores alheios ao trabalho. Esses tremores recordam, outra vez, a profecia incerta de Simeão à Maria bíblica. Em *A canção do africano*, a profecia de Simeão patenteia-se na venda do filho:

E a cativa desgraçada
Deita seu filho, calada,
E põe-se triste a beijá-lo,

³²¹ Esse poema forma parte de *Primeiros cantos* (1847) e foi escrito quando Gonçalves Dias estava em Portugal.

Talvez temendo que o dono
Não viesse, em meio do sono,
De seus braços arrancá-lo!

Eis aqui o quadro da solidão materna. O Jesus negro não tem um José que o defenda. O poeta não esclarece a paternidade da criança nem desenha no personagem escravo alguma demonstração de amor paterno. Em geral, a ausência do sentimento de paternidade torna-se evidente em *Os escravos*. Tal ausência poder-se-ia explicar nas “relações familiares desarticuladas” que primaram nos tempos de escravidão. Segundo Claude Meillassoux,

Como todas as relações sociais dos escravos eram mediatizadas pelo senhor, eles eram incapazes de estabelecer relações ativas com seus congêneres: o senhor os desestimulava. Se eles se acasalavam, era com a intermediação do senhor, pois cada parceiro pertencia eventualmente a indivíduos diferentes e os filhos cabiam ao senhor da mãe³²².

Saindo do campo da história e da antropologia, é possível fazer outra inter-relação do silêncio “paterno”, agora entre *A canção do africano* e a Bíblia, no que concerne especificamente à vida de Jesus. O carpinteiro José, o pai humano de Cristo, tampouco tem poder sobre o filho, e a respeito de sua vida quase nada se sabe. De José, o *Novo Testamento* (Mt I:18-25; II:13-23; Lc I:27; II:4; 41-52) relata que é descendente da casa de Davi, é justo e aceita a palavra do Espírito Santo, livrando Maria do castigo pela gravidez antes do casamento. Há o laço paterno com Deus e minimiza-se o laço paterno terrestre.

Será por isso que o povo não endeusou José, situação que aconteceu com Maria, “portadora de todos os símbolos femininos da divindade”³²³? No século XIX, como citado no começo desta linha melódica, a mãe de Jesus aproxima-se mais do altar *sagrado*, lado a lado com Deus, com o dogma da *Imaculada Conceição*, enquanto a figura de José mantém-se estática por séculos, sempre em um papel secundário na história cristã.

³²² MEILLASSOUX, Claude. *Antropologia da escravidão: o ventre de ferro e dinheiro*, p. 101.

³²³ HAUGHTON, op. cit., p. 128.

A ausência de José na época das pregações de Jesus e na via-crúcis, quiçá porque ele já havia morrido³²⁴, argumento já conhecido no período patrístico³²⁵, reforça a pintura unívoca de Maria/*Mater dolorosa*. A mãe concentra a dor, impedindo a formação do *pater doloroso* no cenário religioso. Essa versão da Virgem, a mais difundida na iconografia cristã e a mais dramática do sofrimento feminino, reaparece em *Os escravos*. Castro Alves empresta esse título da arte sacra para batizar um de seus poemas consagrados ao sofrimento materno. Na sua *Mater dolorosa*³²⁶, composto de sete quartetos, o filho não morre nas mãos de traidores e estranhos como Cristo. E a Maria negra não espera resignada que os soldados levem Jesus. A escrava o faz beber o cálice da morte para salvá-lo da cruz. Determinação polêmica, desesperada e, talvez, incompreensível.

O poeta desvela a temática do filicídio com uma epígrafe do escritor inglês Nathaniel Lee:

Deixa-me murmurar à tua alma um adeus eterno, em vez de
lágrimas chorar sangue, chorar o sangue de meu coração sobre
meu filho; porque tu deves morrer, meu filho, tu deves morrer.

A mágoa dessa mãe emparelha-se à aflição da mãe negra e da Maria bíblica. O hino medieval *Stabat mater dolorosa*³²⁷, que imortalizou a nova identidade de *Nossa Senhora*, inspira-se nas cenas finais de Jesus: Estava a mãe dolorosa/ em lágrimas ao pé da cruz/ da qual pendia o Filho./ Sua alma gemente/ contristada e dolente/ atravessou a espada³²⁸. A *mater dolorosa* abolicionista detém-se nos momentos subseqüentes ao filicídio. A mãe negra, qual a Virgem Maria ao pé da cruz, tem a espada, profetizada por Simeão, atravessada no corpo.

³²⁴ Para Haughton, por inferência dos *Evangelhos*, no tempo do ministério público de Jesus, “Maria era viúva de alguém que provavelmente era um filho mais novo sem terras”. Ibidem, p. 135. No mesmo sentido, John Meier afirma que “não é intrinsecamente improvável que José já tivesse morrido antes de Jesus chegar aos seus 30 a 35 anos”, considerando que “a expectativa de vida era muito menor naqueles tempos”. MEIER, John. *Um judeu marginal: repensando o Jesus histórico*, p. 313.

³²⁵ Ibidem, p. 313.

³²⁶ CASTRO ALVES, op. cit., p. 222-223.

³²⁷ A autoria desse hino é atribuída a Jacopone da Todi (1230-1306).

³²⁸ Corresponde às duas primeiras estrofes do hino. No original: *Stabat mater dolorosa/ juxta Crucem lacrimosa,/ dum pendebat Filius./ Cuyus animam gementem, / contristatam et dolentem,/ pertransivit gladius*. Disponível em: <http://www.ixeh.net/faith/Estaciones/stabat_sp.html> A tradução ao português a realizei a partir da versão em espanhol.

É inegável a dor das duas mulheres, uma por decisão divina e a outra por própria vontade, mas há na tragédia bíblica outra interpretação que subverte a tristeza que provoca a morte de Jesus em sinal de felicidade. Na leitura de Jaroslav Pelikan,

Maria lamentou a morte de Cristo porque ele era seu filho e simultaneamente se alegrou com ela, porque ele era seu Salvador e o Salvador do mundo³²⁹.

A crucificação de Jesus era a consumação da bem-aventurança anunciada pelo anjo Gabriel a Maria. Ali, ela encontraria as forças para suportar a morte do filho. A mãe negra refugia-se no discurso religioso, na vida livre no além pregada por Cristo, para não morrer sufocada pela perda do filho:

Meu filho dorme... dorme o sono eterno
No berço imenso, que se chama – o céu.
Pede às estrelas um olhar materno,
Um seio quente, como o seio meu.

Nesse quarteto/solilóquio que abre e fecha o poema, o céu, com toda a carga religiosa que o equipara ao paraíso, simboliza a liberdade negada na terra. Para os negros, criados no catolicismo, diz Cone, “o céu estava inseparavelmente ligado à promessa feita por Jesus de libertar os oprimidos da escravidão”³³⁰. Jesus vinha do céu e devia conduzir os oprimidos ao céu. A mãe negra adianta-se aos desígnios de Deus, rouba o filho dos escravistas, e mediante o filicídio o envia ao paraíso. Uma vez mais na poesia, a morte conduz à libertação, como em *A cruz da estrada*. Da mesma forma que nessa composição, a voz do *eu* lírico renasce na voz da natureza. A mãe negra materializa o filho na natureza:

Ai! Borboleta, na gentil crisálida,
As asas de ouro vais além abrir.
Ai! Rosa branca no matiz tão pálida,
Longe, tão longe vais de mim florir.

³²⁹ PELIKAN, op. cit., p. 172.

³³⁰ CONE, op. cit., p. 144.

Apesar da promessa cristã, o corpo materno embriaga-se de tristeza e sofrimento. Reencarna o calvário de Cristo, vivificação essa explicada na *Segunda Epístola aos Coríntios*: “sem cessar e por toda parte levamos em nosso corpo a morte de Jesus, a fim de que também a vida de Jesus se manifeste em nosso corpo” (2Cr IV:10). A Maria negra aceita o sofrimento como parte da vida, assim como o Messias aceita seu destino. Pelo sacrifício materno, o filho ganha uma vivência no divino. E ela uma cruz a mais para carregar. Dá início a um novo calvário e, ainda assim, pede perdão e compreensão a Deus e ao filho. Suas preces vão para um Deus imposto pelos brancos, um Deus que a abandona na vida e a liberta na morte. Pranto por dentro e rebeldia e angústia por fora. E dor. Muita dor. Aborta o destino do filho. Vence a escravidão.

Do quarto ao sexto quarteto, o poeta desvela as impossibilidades de concretizar os laços da maternidade no cativeiro. E encena uma morte dupla, a real do filho e a morte em vida da mãe. O *eu* feminino acode a um discurso antitético para justificar o filicídio:

Não me maldigas... Num amor sem termo
Bebi a força de matar-te... a mim...
Viva eu cativa a soluçar num ermo...
Filho, sê livre... Sou feliz assim...

– Ave – te espera da lufada o açoite,
– Estrela – guia-te uma luz falaz
– Aurora minha – só te aguarda a noite,
– Pobre inocente – já maldito estás.

Perdão, meu filho... se matar-te é crime...
Deus me perdoa... me perdoa já.
A fera enchente quebraria o vime...
Velem-te os anjos e te cuidem lá.

O fado sinistro do menino negro, imolado pela mãe, desencontra-se com as palavras de Cristo: “Cuidado para não desprezar nenhum desses pequeninos, pois eu digo a vocês: os anjos deles no céu estão sempre na presença do meu pai que está no céu” (Mt XVIII:10). No cenário poético, o não-cumprimento da pregação de

Jesus na sociedade escravocrata não impede a cativa de entregar a custódia do filho a esses “seres abstratos” ausentes na senzala. Custódia que se concretiza com o assassinato da criança. A escrava não questiona Deus nem Cristo; submete-se ao cristianismo em silêncio. E nunca em sua voz surge a comparação entre anjo e criança negra.

Nos poemas de *Os escravos* corporifica-se sempre a criança com elementos da natureza (ave, estrela, aurora, borboleta, rosa, mel, luz) e em alguns casos como este, em oposição à condição intrínseca da natureza (– *Estrela – guia-te uma luz falaz/ Aurora minha – só te aguarda a noite*). O termo *anjo*, na poesia social e amorosa de Castro Alves, restringe-se a moça. A inexistência do símile anjo/criança negra causa estranheza porque era comum naqueles anos, pelo menos na casa-grande, no registro histórico de Gilberto Freyre, denominar a todo menino morto de anjo³³¹. Será que a criança negra, por pertencer a uma raça amaldiçoada, não podia alcançar esse status sagrado ou trata-se de uma omissão sem fundo ideológico? Anjo ou não, o menino, com a morte, é libertado da maldição da escravidão.

É preciso pontuar que a forma como se realiza essa libertação não desencadeia na escrava um conflito de caráter religioso, o que seria habitual em uma mulher com profundos traços cristãos. Nos versos, não se problematiza a quebra de um dos principais mandamentos – “não matarás” –, sancionado no cristianismo com a condenação eterna ao inferno. Em nenhum momento, a voz do poeta julga a ação da escrava.

O foco poético de *Mater dolorosa* lembra duas tentativas de infanticídios bíblicos: o caso de Abraão que, por obediência a Deus, oferece em holocausto seu filho Isaac, sendo detido no último minuto pelo anjo de Javé (Gn XXII:1-19); e a história das duas mulheres que se apresentam ante o rei Salomão dizendo ser a mãe da mesma criatura. Ante a decisão de Salomão de partir o bebê em dois, a mãe verdadeira renuncia a sua maternidade e suplica entregar o menino à impostora (I Rs III:16-28). A imolação da criança, na primeira narração, se faz em

³³¹ No século XIX, diz Gilberto Freyre, “perder um filho pequeno nunca foi para a família patriarcal a mesma dor profunda que para uma família de hoje. Viria outro, O anjo ia para o céu. Para junto de Nosso Senhor, insaciável em cercar-se de anjos”. FREYRE, op. cit., p. 419-420.

nome de Deus; na segunda, em nome do amor materno; e na criação de Castro Alves para salvá-la da escravidão.

Em *Mater dolorosa*, que culmina com o canto inicial, mistura de frustração, alegria e consolo religioso, Castro Alves denuncia uma fase da barbárie da sociedade escravocrata, documentada por pesquisadores e viajantes. Em *Notícias do Brasil (1828-1829)*, o viajante Robert Walsh entrelaça o amor materno ao infanticídio na senzala:

As mulheres negras têm fama de ser excelentes mães, e tive a oportunidade de ver sempre confirmada essa fama em todas as ocasiões; não obstante, essa mesma afeição que têm pelos filhos leva-as a cometer infanticídio. Muitas delas, principalmente as negras minas, repelem violentamente a idéia de ter filhos, empregando vários meios para matar a criança ainda no ventre, evitando assim – conforme declaram – a desgraça de pôr mais escravos no mundo³³².

Décadas depois, Perdigão Malheiro, em *A escravidão no Brasil*: ensaio histórico, jurídico, social, publicado em 1867, aborda a opção, cada vez mais freqüente, das cativas “de matar os filhos para não serem escravos”³³³, fato documentado nos jornais e anais judiciais da época.

A liberdade pós-morte não foi o único argumento para o infanticídio. As escravas cometiam, muitas vezes, filicídio, refere Julio Chiavenato, para livrar a criança de uma morte cruenta nas mãos dos feitores. Naquele tempo, quando o preço do escravo caía, os recém-nascidos eram “jogados ao chão, pisados ou enterrados vivos”³³⁴ para evitar os gastos de alimentação e, sobretudo, a “distração” das escravas com rebentos que só dariam benefícios a longo prazo. Essa prática inumana, descreve o pesquisador, “ainda era uso comum”³³⁵ após a *Lei do ventre livre*³³⁶.

Antes dessa norma estava em vigência a Lei nº 1.695 de 15 de setembro de 1869 que, no segundo artigo, proibia, “sob pena de nulidade, separar o marido

³³² WALSH, Rober. *Notícias do Brasil (1828-1829)*, p. 162.

³³³ MALHEIRO, Perdigão. *A escravidão no Brasil*: ensaio histórico, jurídico, social, v. 2, p. 34.

³³⁴ CHIAVENATO, op. cit., p. 133.

³³⁵ Ibidem, p. 133.

³³⁶ Lei nº 2.048, publicada em 28 de setembro de 1871.

da mulher, o filho do pai ou mãe, salvo sendo os filhos maiores de 15 anos”³³⁷. Os poemas que tratam da separação de mãe e filho escravos, citados até o momento, foram escritos entre 1863 e 1865. É lógico pensar, portanto, que, após 1869, os quadros de *Tragédia no lar* e *A canção do africano* haviam sido superados, mas os dramas versificados de *Os escravos* não perderam a atualidade. Joaquim Nabuco, em 1883, denuncia que a aplicação dessa lei dependia do senhor e este, “por uma simples ordem”³³⁸, continuava separando casais e pais e filhos.

Castro Alves retoma a temática da desventura da maternidade negra em *A mãe do cativo*³³⁹, dividido em três cantos. Aqui a rebeldia some para dar lugar a uma mãe que se assemelha mais com a protagonista de *A canção do africano*. O *eu* lírico feminino desaparece e impõe-se na escrita um *eu* lírico masculino, descritivo e invocativo. A mãe cativa continua no mesmo plano de doçura e amor, exteriorizando uma esperança discordante com o fado que guia a vida do escravo.

Serve de modelo para a arquitetura desse poema *A mãe polaca*, de Adam Mickiewicz, cujos versos Castro Alves coloca de epígrafe. Em tal composição, o bardo polaco, reinventa os dias da infância de Jesus com um tom de ironia trágica (Le Christ à Nazareth, aux jours de son enfance/ Jouait avec la croix, symbole de sa mort) seguida de uma invocação à mãe para que ensine ao menino a reagir diante da opressão (Mère du Polonais! Qu’il apprenne d’avance/ a combattre et braver les outrages du Sort³⁴⁰).

No primeiro canto de *A mãe do cativo*, formado por quatro quartetos, o dístico inicial de cada estrofe corresponde à descrição idealizada da vivência na senzala (*Ó mãe do cativo! Que alegre balanças/ A rede que ataste nos galhos da selva!*) e o seguinte, a uma voz de advertência plena de elementos fúnebres (*Melhor tu farias se à pobre criança/ cavasses a cova por baixo da relva*), desenhando um mundo de desesperança com sombrias premonições. O poeta

³³⁷ O projeto de lei foi apresentado em maio de 1862 pelo senador Silveira da Motta. Sete anos depois entrou em vigência. O texto original é reproduzido por Perdigão Malheiro. Op. cit., p. 288.

³³⁸ NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*, p. 91.

³³⁹ CASTRO ALVES, op. cit., p. 264-266.

³⁴⁰ O Cristo Nazareno durante os dias de sua infância/ brincava com a cruz, símbolo de sua morte/ Mãe do polonês! Que ele aprenda por antecipação/ a combater e enfrentar os ultrajes da Sorte. (tradução minha).

parece rebelar-se contra a cativa, o mundo imaginário dela, e o sinistro porvir da criança. Por momentos assume um *eu* lírico de revolta que se desconstrói no decorrer dos versos. A revolta transfigura-se em piedade ante a cegueira do amor materno.

Opera-se no segundo canto, estruturado em oito quartetos, uma antítese da lírica de Mickiewicz, na parte dirigida à mãe polaca. Em *A mãe do cativo*, a invocação à escrava direciona-se, aparentemente, a consolidar no filho um estado de obediência e paralisação (*que seja covarde... que marche encurvado/ que de homem se torne sombrio réptil*), permitindo a perpetuação da sociedade escravocrata. Aclara-se que tal postura não passa de uma estratégia poética tecida com fios irônicos, antes explicada em *A ambivalência de Eros*. O poeta vale-se da ironia, presente nos primeiros versos do poema *Mãe polaca*, para pontuar ainda mais os quadros de denúncia e opressão.

Castro Alves utiliza a voz invocativa à maneira de subterfúgio para desembrenhar uma antropologia poética do escravo que atinge o físico, o corpo maltratado e o emocional, a quebra moral do indivíduo. A explanação desses temas inaugura-se na configuração religiosa do escravo, com ênfase nos ensinamentos cristãos ministrados ainda no berço:

Ó Mãe! Não despertes est'alma que dorme,
Com o verbo sublime do Mártir da Cruz!
O pobre que rola no abismo sem termo
P'ra qu'há de sondá-lo... que morra sem luz.

O primeiro dístico é conduzido por caminhos antagônicos. Se o discurso que interliga o sacrifício de Cristo a uma ação libertária é conferido à escrava, então se entende a imolação de Jesus como estímulo à insubordinação. Em outra leitura, se o sacrifício de Cristo leva a um estado de conformismo, encarnado na figura do menino adormecido, a religião reveste-se de caráter imobilizador. Os dois caminhos comungam com a visão de Castro Alves.

Lembra-se que, em outras composições, o poeta acusa a Igreja Católica de ter convertido Cristo em imagem imobilizadora para o povo negro e de se haver

unido ao escravista. Essa crítica é compartilhada por Nabuco quando qualifica de “vergonhoso”³⁴¹ o silêncio do clero na luta abolicionista. Até Gilberto Freyre menciona a aliança entre igreja e escravista, acentuando que “menos a Igreja, com I grande, que a outra, com i pequeno, dependência do engenho ou da fazenda patriarcal”³⁴², foi um fator decisivo para a consolidação do sistema escravocrata brasileiro.

Em tempos mais atuais, Chiavenato aborda o tema, ao afirmar que as prédicas no púlpito “justificavam ideologicamente a escravidão negra no Brasil”³⁴³. Na opinião da antropóloga Ana Lúcia Valente, “sendo o tráfico negreiro estrutural e inevitável”, a Igreja só realizou uma “legitimação por omissão”³⁴⁴. Existem outras vozes que reivindicam a imagem da instituição eclesiástica na ação abolicionista. Cito a de Malheiro, que refere fatos isolados, entre os quais a alforria aos escravos decretada pela Ordem dos Beneditinos em 1866³⁴⁵.

A aliança entre Igreja e escravidão, para Castro Alves, não desmerecia o sacrifício de Cristo. Para ele, a imagem de Jesus, desenlaçada do sistema eclesiástico, representava uma fonte de rebeldia inspiradora para o povo africano escravizado. Na crucificação encontravam-se as raízes da desejada libertação, a confirmação do plano divino não cumprido pelos homens. Conforme a Bíblia, o Messias tinha vindo para libertar a humanidade, mas a luz de Cristo, ainda de acordo com o poeta, negava-se ao escravo.

Das duas leituras efetuadas do dístico acima, na primeira *A mãe do cativo* encenaria outro exemplo de mulher revolucionária que faz seu o símbolo da Cruz para enfrentar os escravistas. Por esse viés, ela se interconectaria com a protagonista de *Tragédia no lar*. Já no desenrolar do poema, ela é chamada de *cega divina* por se recusar a ver a realidade (*não vês no futuro seu negro fadário*), o que coloca em dúvida sua ação revolucionária.

³⁴¹ NABUCO, op. cit., p. 13.

³⁴² FREYRE, op. cit., p. 411.

³⁴³ CHIAVENATO, op. cit., p. 120.

³⁴⁴ VALENTE, Ana Lúcia. *O negro e a Igreja Católica*, p. 31.

³⁴⁵ MALHEIRO, op. cit., p. 149.

Portanto, a segunda leitura encaixa-se mais no quadro poético antropológico do escravo. O espírito cristão do cativo o mantém em estado estático, de subordinação e silêncio. Isso se demonstra nos versos seguintes, quando o sujeito lírico aconselha a mãe a preparar seu filho para os sofrimentos futuros. Sempre com uma atmosfera de resignação:

Ensina a teu filho – desonras misérias,
A vida nos crimes – a morte na dor.

[...]

Arranca-o do leito... seu corpo habitue-se
Aos frios das noites, aos raios do sol.

[...]

Ensina-o que morda... más pérfido oculte-se
Bem como a serpente por baixo da chã.

[...]

Ensina-lhe as dores de um fero trabalho...
Trabalho que pagam com pútrido pão.

Esses fragmentos de vida desvencilham um mundo cristão às avessas. No último canto, composto de uma quadra, o poeta recupera a sombria premonição e confere à voz materna um caráter decisivo no processo de libertação:

Ó mãe do cativo, que fias à noite
À luz da candeia na choça de palha!
Embala teu filho com essas cantigas...
Ou tece-lhe o pano da branca mortalha.

O poder que Castro Alves concede, a modo de dilema, à mãe negra a eleva a outro status. Dela depende superar a inércia de Agar, ícone bíblico da mulher escrava no Brasil³⁴⁶. Na Bíblia, Agar sente-se sem saída, não age e espera a morte. Ela é a Eva da mulher cativa, na interpretação de Paulo, vista no andamento *Face oculta: ira e vingança*.

³⁴⁶ Esta idéia também está esboçada na linha melódica *A dualidade de Deus*.

A mãe do cativo quebra o silêncio de Agar, personagem de *O navio negreiro*, com um discurso que, na visão do poeta, estreita mais as cadeias da escravidão. Chegado a este ponto, resulta oportuno reingressar fugazmente no porão de *O navio negreiro*, onde o assombro e o desconsolo imobilizam a mãe negra. Ali, a metáfora romântica mulher/anjo desaparece para exhibir a crueldade e desesperança de um continente encadeado. Na pintura poética apela-se a uma retórica de crueza incisiva para retratar os corpos esmagados pela dor de mães e filhos:

Negras mulheres, suspendendo às tetas
Magras crianças, cujas bocas pretas
 Rega o sangue das mães:
Outras, moças... mas nuas, espantadas,
No turbilhão de espectros arrastadas,
 Em ânsia e mágoa vãs.

É no porão de *O navio negreiro* que começa a trajetória poética/biográfica, arquitetada no sentido de emoções e reações, da mãe africana em *Os escravos*. Essa trajetória depois passa pelo tempo de indefinições de *A mãe do cativo*, continua na mãe temerosa da *Canção do africano*, na mãe que defende sem eficácia o filho em *Tragédia no lar*, e ancora em *Mater dolorosa*, última estação do sofrimento materno.

Nos versos, a Maria escrava e o Jesus negro revivem um calvário que se repete por séculos. Ela compartilha com a Maria bíblica o amor sublime, a maternidade e a angústia da possibilidade de perder o filho, ainda criança. E com Cristo compartilha a cruz e a fé em Deus.

3.3.2 **Crucificação sem ressurreição**

Mãe, minha voz já me assusta...
Alguém na floresta adusta
Repete os soluços meus.
Sacode a terra... desperta!...
Minha mãe... meu céu... meu Deus...

*A órfã na sepultura*³⁴⁷

Ao escrever que a beleza da poesia romântica está “banhada de sofrimento, de corrupção e de morte”³⁴⁸, Mario Praz sublinha uma contradição que repisa as composições abolicionistas de Castro Alves, metáfora da sociedade escravocrata do século XIX. A denúncia poética, coberta de sofrimento, corrupção e morte, faz de *Os escravos* um “médium-de-reflexão-absoluta”³⁴⁹, seguindo o pensamento de Walter Benjamin.

Dos três aspectos, detenho-me na temática da morte que, em *A dualidade de Deus* e em *A ambivalência de Eros*, simboliza o degrau final para abraçar a liberdade. *O duplo calvário da mãe escrava* segue esse modelo, quando aplicado ao filho, e difere desse quando a mãe expira.

O perecimento da mãe cativa, na poesia abolicionista, possibilita aprofundar um lado ausente na Bíblia: a morte de Maria. Esse mistério, a partir do século IV, origina diversos relatos que buscam preencher o vazio histórico e bíblico. Vazio superado pela Igreja Católica em 1950 com o *Dogma da Assunção de Maria*³⁵⁰.

³⁴⁷ CASTRO ALVES, op. cit., p. 250-253. O poema foi publicado, pela primeira vez, no Almanaque do Diário de Notícias, Bahia, 1882. Castro Alves não registra data.

³⁴⁸ PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, p. 63.

³⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, p. 52. Benjamin foi um dos primeiros a valorizar a teoria romântica da reflexão.

³⁵⁰ O papa Pio XII o apresentou como o *Dogma da Assunção de Nossa Senhora, em corpo e alma ao céu*, em 1º de novembro de 1950. A aprovação desse dogma, na voz de Haughton, “coincidiu com uma nova onda de consciência feminina, que via em Maria um símbolo de resistência”, razão pela qual, quicá, “a proclamação e todo o culto concomitante fosse uma tentativa de aplacar uma deusa ressurgente e vingativa, e mantê-la manejável”. HAUGHTON, op. cit., p. 139.

Como o dogma é posterior ao Romantismo centro-me em um dos relatos de tradição oral, consignado pela pesquisadora Helene Hoerni-Jung³⁵¹. Nessa narração vigente na época de Castro Alves, Cristo envia um anjo para avisar Maria de sua morte, três dias antes da ocorrência. “Está na hora, disse Jesus ao anjo, de fazer minha mãe viver comigo”³⁵². Então Maria anuncia a todos que se reencontrará com o filho. Antes de morrer, a mãe de Jesus “tirou a tristeza de todas as mulheres com palavras reconfortantes dizendo que, quando tivesse sido acolhida no céu, seria protetora e auxiliadora delas e do mundo todo”³⁵³.

Nos contos cristãos e no dogma da Assunção, Maria parte sem ser vítima de doença alguma, “livre de qualquer mancha de corrupção em sua carne”³⁵⁴.

O poeta recupera essa história, legalizada nas homilias dos sacerdotes católicos³⁵⁵, e a recria na partida da Maria negra. Da mesma forma que, no andamento anterior, dizia-se que a mulher negra é, algumas vezes, Cristo e outras, Maria, na temática da morte a cativa cumpre dupla identidade. Morre como Cristo, crucificado pelos homens, ou envolta em manto de mistério divino, emulando Maria.

Na versão abolicionista, nos dois casos, subverte-se a imagem bíblica de Cristo morto nos braços da mãe. A Maria negra agoniza nos braços do filho ou da filha³⁵⁶, o que, na interpretação de Flávio Aguiar, seria um desenho contrário de Pietá, a escultura de Michelangelo.

Tal construção sugere perguntar se esse quadro romântico, a mãe morta no colo do filho, teria alguma analogia com a vida do autor? Pelas biografias conhece-se que o poeta ficou órfão de mãe aos 13 anos. A variável vida/obra coloca-se aqui como possível leitura, com a qual abro um breve parêntese.

³⁵¹ Helene Hoerni-Jung cita o relato reproduzido originalmente por Loyhar Heiser, em *Maria in der Christus-Verkündigung dês orthodoxen Kirchenjabres*. HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: imagem do feminino*, p. 160-162.

³⁵² Ibidem, p. 160.

³⁵³ Ibidem, p. 161.

³⁵⁴ HAUGHTON, op. cit., p. 137.

³⁵⁵ Para evitar a proliferação de histórias sobre a morte de Maria, Hoerni-Jung refere que no século VI os padres católicos “produzem homilias teologicamente autorizadas” e incluem nelas “certas afirmações básicas de lendas e contos apócrifos, mas excluindo enfeites fantasiosos demais”. HOERNI-JUNG, op. cit., 160.

³⁵⁶ AGUIAR, Flávio. “A praça, o povo e o poeta”. In: *Edição comemorativa dos 150 anos de nascimento de Antônio de Castro Alves*, p. 46.

Comparando Castro Alves com os outros poetas românticos brasileiros, Mário de Andrade considera que ele quase ignorou o tema da mãe e das irmãs em seus versos³⁵⁷. Menções à figura materna, no aspecto autobiográfico, registram-se apenas nos poemas *A boa vista*³⁵⁸ (1867), *Amemos!*³⁵⁹ (1866) e *Virgem dos últimos amores*³⁶⁰ (1871). O primeiro pertence a *Espumas flutuantes* e os seguintes a *Poesias coligidas*.

Fora do âmbito da lírica abolicionista, Castro Alves alude à imagem de uma mãe morta, unicamente, em *Epitáfio* (1870), também de *Poesias coligidas*, sendo impossível determinar se corresponde ou não a um traço autobiográfico. A inclusão nessa composição de uma frase que diz “*Para um túmulo de mãe*” a recobre de um caráter universal.

A observação de Andrade condiz com a produção poética de Castro Alves, mas a sensibilidade e o interesse que o bardo mostra pela mãe escrava poderiam estar influenciados pela devoção à mãe ausente, em termos físicos, e presente em termos de memória. Em todo caso, é uma especulação válida, com a qual encerro esta digressão para retornar a *Os escravos*.

O primeiro percurso pela temática da morte materna no mundo da escravidão efetiva-se mediante a voz inconformada de *A órfã na sepultura*. O eu feminino exterioriza-se em dupla estrutura: solilóquio e invocação religiosa. O solilóquio, mistura de interpelação e súplica à mãe ausente, compõe-se de 14 sextilhas, com rimas entrelaçadas. E a invocação, de seis quartetos, com rimas alternadas.

A fala nasce ao pé do túmulo em harmonia com uma natureza em luto. A vegetação comparte a dor. Interconexão realizada antes em *A cruz da estrada* e *Antítese*. Nas duas sextilhas inaugurais, a noite e suas nuances (*neblina sombria, mata escura, noite cerrada, noite fria*) instrumentam o cenário dos versos. Acentua a escuridão um monólogo fincado de palavras fúnebres (*e a bananeira farfalha,/*

³⁵⁷ ANDRADE, op. cit., p. 218.

³⁵⁸ *Enquanto a doce Mãe, que é toda amor, desvelo/ ralha com um rir divino o grupo folgazão.*

³⁵⁹ *Te embalsarei com uma canção sentida,/ que minha mãe cantava enternecida/ quando ia me embalar.*

³⁶⁰ *A lagoa se debruça/ p'ra cair no ribeirão.../ é minha mãe quem soluça?*

como o som de uma mortalha/ que rasga o gênio do mal) e de sentimentos de inquietação (*Mãe, ó mãe, tremo de medo*).

O luto da menina, o luto do povo escravo e o luto de um continente violentado expressam-se na metáfora da noite. Todos os personagens trágicos de Castro Alves irrompem nos bastidores quando o sol se apaga. A falta de visibilidade sempre inaugura o caos, como na Bíblia, em que a escuridão marca a tragédia, o castigo e a desobediência.

A partir das palavras pronunciadas por Deus durante a criação, denominando à luz, dia, e às trevas, noite (Gn 1:3-5), Paul Diel interpreta esses dois momentos de “conflito dual” na existência, em que “le jour apporte la lumière, symbole de lucidité, et la nuit apporte l’obscurité, symbole de désorientation, d’obnubilation affective”³⁶¹.

No poema, o estado anímico da menina, “desorientada” e “obnubilada” pela perda materna, reafirma o *chronos* poético predileto de Castro Alves. *A órfã na sepultura* exprime a mesma intensidade religiosa das protagonistas de *Mater dolorosa* e *Tragédia no lar*. A partir da terceira sextilha, elementos religiosos perpassam a narrativa lírica:

Foi ontem que à Ave-Maria
O sino da freguesia,
Me fez tanto soluçar.
Foi ontem que te calaste...
Dormiste... os olhos fechaste...
Nem me fizeste rezar!...

Os referentes cristãos saem do plano individual e englobam, em simultâneo, o espírito coletivo da senzala. Nesse contexto, a ausência da prece quotidiana prenuncia um sucesso incomum.

No tecido lírico, a descrição da morte da mãe afasta-se de qualquer interligação fúnebre e violenta, como era habitual na escravidão. A extinção da vida amalgama-se de qualificativos que expressam tranquilidade e conforto, experiências dissonantes com a vida dos escravos, mas consoantes com os

³⁶¹ DIEI, op. cit., p. 134. O dia aporta a luz, símbolo da lucidez, e a noite aporta a escuridão, símbolo de desorientação, de obnubilação emocional (tradução minha).

relatos da Assunção de Maria. A quarta, sétima e décima sextilhas tornam possível tal interligação:

Sentei-me junto a teu leito,
'Stava tão frio o teu peito,
Que eu fui o fogo atizar.
Parece que então me viste
Porque dormindo sorriste
Como uma santa no altar

[...]

Porém tu, por que dormias,
Por que já não me dizias
"Filha do meu coração?"
Stavas aflita comigo?
Mãe abracei-me contigo,
Pedi-te embalde perdão...

[...]

Mas hoje sempre sisuda
Me ouviste... ficaste muda,
Sorrindo não sei p'ra quem.
Quase então que eu tive medo...
Parecia que um segredo
Dizias baixinho a alguém.

Morre a escrava em silêncio, com um sorriso esculpido nos lábios e sem o desespero da mãe agonizante de Lucas³⁶², outra mãe negra da poesia abolicionista que expira desconsolada por ter de deixar o filho no cativeiro (*A morte – a separação!/ ao desamparo, sem ninho,/ ficas, pobre passarinho, neste deserto profundo,/ pequeno, cativo e nu!...*).

A descrição da órfã permite outro passeio pelo relato recuperado por Hoerni-Jung. No relato oral, Maria "recebe a notícia [de sua morte] com alegria, pois irá para a vida eterna". A mãe de Jesus perece livre de agonias, dormindo e

³⁶² Refiro-me aos personagens de *A cachoeira de Paulo Afonso*. Os versos da mãe agonizante correspondem ao poema *Último abraço*. CASTRO ALVES, op. cit., p. 351-352.

com um sorriso que expressa felicidade, serenidade e quietude porque verá Jesus, o filho bem-amado. É um ato santo.

Na morte, a mãe negra parece-se com a Maria dos contos populares. Castro Alves compõe um retrato que não se contrapõe ao dogma da Assunção que menciona as antigas liturgias cristãs que comemoravam o fim terrestre de Maria como a festa da “*dormição*”. Desde os alvares do cristianismo, associa-se o sono à assunção da mãe de Jesus “em corpo e alma à glória celestial”³⁶³.

Nos contos populares religiosos e no dogma da Assunção evita-se a palavra morte. Maria simplesmente “entrega o espírito nas mãos de seu filho e de Deus”³⁶⁴. Nos versos, a Maria negra não morre, dorme, e esse estado de “*dormição*” remarca-se em três estrofes. As duas primeiras pertencem a um contexto descritivo (*dormiste... os olhos fechaste e porque dormindo sorriste*) e a terceira a uma interrogação (*Porém tu, porque dormias,/ por que já não me dizias/ filha de meu coração?*).

A construção da mãe escrava sugere também um processo intertextual com o *Novo Testamento* no aspecto da santificação. A *órfã na sepultura* identifica na mãe agonizante uma *santa*. Jesus, moribundo, santifica Maria. Nos dois casos ocorre a sublimação da mãe pelo ato do amor do filho.

Fora da inter-relação com a Bíblia, um outro ângulo a destacar é o papel articulador do fogo na poesia. A menina comparte com a mãe escrava de *Tragédia no lar* e de *A canção do africano* o medo pela extinção do fogo. Atiçando a chama, a *órfã* quer reviver a mãe agonizante. A expiração da mãe consuma-se na escuridão e só se descobre ao raiar o dia.

No ápice da descoberta da morte da mãe, Castro Alves gera o quadro invertido da Pietá: o branco do mármore transforma-se em preto, a escuridão cobre a escultura poética. A Pietá versificada de *Os escravos* é uma escultura estritamente feminina³⁶⁵. A filha revive a dor da *mater dolorosa* e segura a mãe morta. A filha abraça-se à mãe na tentativa de voltar ao ventre materno, de serem

³⁶³ *Dogma da Assunção de Nossa Senhora, em corpo e alma ao céu*. Disponível em: <<http://www.capela.org.br/Magisterio/assuncao.htm>>

³⁶⁴ HOERNI-JUNG, op. cit., p. 161.

³⁶⁵ Em *A cachoeira de Paulo Afonso*, a mãe morre nos braços do filho.

ambas uma só pessoa. A órfã aferra-se ao corpo morto e exprime uma torrente de rezas e súplicas, aprendidas desde o berço:

“Senhor Deus, tu que perdoas
A toda alma que chorou,
Como a clícia das lagoas,
Que a água da chuva lavou;

Faze da alma da inocente
O ninho de teu amor,
Verte o orvalho da virtude
Na minha pequena flor.

Que minha filha algum dia
Eu veja livre e feliz!...
Ó Santa Virgem Maria,
Sê mãe da pobre infeliz”.

Mais que uma súplica a Deus e à *Virgem Maria*, a oração representa uma reunião simbólica com a mãe, uma ressurreição imaginária. Na prece, a mãe torna-se presente e pede a liberdade da filha, único indicador de denúncia contra a escravidão nos versos. Na continuação, a órfã é arrastada pelos escravos para liberar o corpo morto.

A atitude da órfã recorda o estudo que Hoerni-Jung realiza de um afresco do século II, de autor anônimo, onde Maria abraça Jesus morto. A pesquisadora escreve que “não é com humildade resignada que essa mãe espera os acontecimentos; não, ao contrário, com paixão ela puxa o moribundo para perto de si”, com um gesto, “como se ela, mãe de Deus, quisesse desafiar o próprio Deus que lhe impôs esse sofrimento”³⁶⁶.

A órfã foge da senzala. Desafia as leis da escravidão para se reencontrar com a mãe no cemitério, cenário da história. E desafia as próprias leis de Deus, ao pretender unir-se na morte à mãe. Terra ou céu? Tanto faz. Seu soluço final, com o qual se encerra o poema, é um pedido desconsolado revestido de um grito de interpelação:

Mãe, minha voz já me assusta...
Alguém na floresta adusta

³⁶⁶ HOERNI-JUNG, op. cit., p. 134.

Repete os soluços meus.
Sacode a terra... desperta!...
Ou dá-me a mesma coberta,
Minha mãe... meu céu... meu Deus...

Sem a carga religiosa de *A órfã na sepultura*, em *A criança*³⁶⁷ (1865) explora-se outro ângulo da morte materna. Revela-se a morte como um acontecimento violento, abrupto, carregado de sofrimento e agonia. A “dormição” de Maria sai do cenário poético. A voz doce e melancólica da órfã cede lugar à voz amarga e vingativa do órfão escravo.

O poema *A criança*, estruturado em quatro sextilhas, com rimas entrelaçadas, inspira-se no modelo de *L'enfant* de Victor Hugo, cuja estrofe final³⁶⁸ Castro Alves toma de epígrafe. Hugo, através da figura de um menino, contextualiza a destruição da ilha grega de Chio pelos turcos. O poeta abolicionista vale-se do menino escravo para retratar a violência da escravidão e a destruição da família.

Nas duas composições, a história desenrola-se mediante um diálogo entre o narrador poético e o pequeno personagem, mas a voz da criança ouve-se unicamente no verso final. Apesar da incidência, nas duas criações, do pranto infantil, este não desemboca em desânimo.

Na versão abolicionista a natureza comunga com a rebeldia e indignação do menino (*o areal da estrada/ luzente a cintilar/ parece a folha ardente de uma espada*), assim como compartilhava a infelicidade de *A órfã na sepultura*. O narrador, na segunda sextilha, apresenta um canto lírico revestido de um lamento/denúncia sobre o tema da criança escrava:

É triste ver uma alvorada em sombras,
Uma ave sem cantar,
O veado estendido nas alfombras.
Mocidade, és a aurora da existência,
Quero ver-te brilhar.

³⁶⁷ CASTRO ALVES, op. cit., p. 238.

³⁶⁸ Que veux-tu, fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux?/ Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus/ je veux de la poudre et des balles.

Canta, criança, és a ave da inocência.

O primeiro terceto registra uma série de imagens antitéticas da natureza que simbolizam uma infância interrompida, o que direciona à arquitetura de *Mater dolorosa* e *A mãe do cativo*. E nos três últimos versos transforma-se a voz poética em uma espécie invocativa, com imagens contrárias à infância em cativo.

No mesmo patamar discordante com a escravidão podem-se citar as alternativas que na estrofe seguinte o narrador constrói para desentranhar o pranto infantil: *choras porque um ramo de baunilha/ não pudeste colher/ ou pela flor gentil da granadilha?* Nos versos de Hugo esboça-se uma consulta análoga: *Quê poderia dissipar tuas lágrimas nebulosas?*³⁶⁹ [...] *Queres uma flor, uma bela fruta ou um passarinho maravilhoso?* O silêncio infantil apodera-se de ambas as composições, mas o narrador de Castro Alves o quebra com a descrição da barbárie da escravidão, centrada na morte da mãe escrava:

Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite
Dos seus algozes vis.
E vagas tonto a tatear à noite.
Choras antes de rir... pobre criança!...

Emerge aqui o quadro de uma Maria negra que emula Jesus. Ela morre em consequência dos açoites, depois de torturada como Cristo. A mãe negra e Jesus ligam-se no sofrimento e na morte. A mesma crueldade, o mesmo calvário. Esse quadro possibilita ao narrador retomar a pergunta incontestada:

Que queres, infeliz?

E o poema fecha-se com a resposta do órfão:

– Amigo, eu quero o ferro da vingança.

³⁶⁹ No original: Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ? [...]Que veux-tu fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux?

Perde-se a infância, renasce o homem inflamado pelo ódio provocado pela escravidão. Hugo encerra também *L'enfant* com a intenção de vingança do menino contra os turcos:

Eu quero a pólvora e as balas.

Além da poesia de Hugo, a decisão do órfão escravo de punir os algozes da mãe interconecta-se com algumas composições de *A cachoeira de Paulo Afonso*. O órfão repete a metamorfose emocional de Lucas, em *Sangue de africano*, quando este decide vingar a violação da noiva Maria. De escravo submisso e calado transforma-se em “*uma estátua terrível de vingança.../ o selvagem surgiu... sumiu-se o escravo*”. As palavras do órfão reproduzem, igualmente, o juramento que Lucas faz no poema *Desespero*, após a morte da mãe: “*Ó minha mãe! Ó mártir africana [...] Teu filho vai vingar um povo inteiro!...*”. Lucas e o menino amalgamam o sentimento de vingança do povo africano.

Em *A criança*, a figura da mãe morta condensa e testemunha a violência da escravidão. A crucificação de Cristo, a intolerância humana. Em contraposição a esses quadros pintados com sangue, a mãe de *A órfã na sepultura* morre iluminada pelo sorriso, aproximando-se da idealizada imagem da Virgem Maria.

4 **À guisa de coda: trindade poética**

De fato, o corpo é um só, mas tem muitos membros; e no entanto, apesar de serem muitos, todos os membros do corpo formam um só corpo.

I Epístola aos Coríntios XII:12

Paulo de Tarso, uma das figuras mais influentes do *Novo Testamento* e autor das *Epístolas aos Coríntios*, utiliza a imagem do corpo para falar da unidade que deve caracterizar a comunidade cristã. Esse tropo bíblico, a unidade na pluralidade, harmoniza-se, nesta tese, com a desmembração em três linhas temáticas da presença do sagrado em *Os escravos*.

Na arquitetura textual, Castro Alves confirma a assertiva de Paulo: “Há, portanto, muitos membros, mas um só corpo” (1Cr XII:20). Antes de reagrupar os *membros* que formam o *corpus* poético e fazer os apontamentos finais, considero imprescindível realizar uma abordagem sucinta sobre a Trindade cristã, estrutura religiosa “tão sublime quanto problemática”³⁷⁰ usada, a modo de metáfora, para a construção deste último movimento.

Na doutrina católica, a Trindade amalgama três pessoas distintas (o Pai, o Filho e o Espírito Santo) em um só Deus. Essa fórmula não aparece de forma explícita no *Antigo Testamento*, ainda que teólogos cristãos, como Wayne Grudem, afirmem que “diversas passagens [do *Gênesis* e dos *Salmos*] sugerem ou dão a entender que Deus existe como mais que uma pessoa”³⁷¹.

Em contraposição à interpretação de Grudem, “não existe”, para Jung, nenhum relato bíblico no *Antigo Testamento* em que a “Trindade seja mencionada de um modo que possa ser expresso em uma linguagem racional”³⁷². A questão bizantina, entretanto, desaparece no *Novo Testamento*. O dogma da Trindade apóia-se nos *Evangelhos*, especificamente nos relatos do batismo de Cristo registrado por Mateus, Lucas e Marcos:

Nesses dias, Jesus chegou de Nazaré da Galiléia, e foi batizado por João no rio Jordão. Logo que Jesus saiu da água, viu o céu se rasgando, e o Espírito, como pomba, desceu sobre ele. E do céu veio uma voz: “tu és o meu Filho amado; em ti encontro o meu agrado” (Mc I:9-11).

E na ordem de Jesus aos apóstolos, depois de sua ressurreição, referida por Mateus:

³⁷⁰ BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*, p. 17.

³⁷¹ GRUDEM, Wayne. *Manual de Teologia sistemática*, p. 109.

³⁷² JUNG, Carl. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*, p. 27.

Vão e façam com que todos os povos se tornem meus discípulos, batizando-os em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo, e ensinando-os a observar tudo o que eu ordenei a vocês. Eis que eu estarei com vocês todos os dias, até o fim do mundo (Mt XXVIII 19-20).

Além dos *Evangelhos*, o dogma da Trindade alicerça-se nas *Epístolas aos Coríntios*,

Existem dons diferentes, mas o Espírito é o mesmo; diferentes serviços, mas o Senhor é o mesmo; diferentes modos de agir, mas é o mesmo Deus que realiza tudo em todos (1Cor XII:4-6).

Em razão das diferenças entre o *Antigo* e o *Novo Testamento*, a fórmula da trindade passa por um prolongado processo de controvérsia e de reflexões teológicas (Tertuliano no século III, Concílio de Nicéia em 324, Concílio de Constantinopla em 381) antes de ser “introduzida no símbolo recitado na liturgia romana no ano 1024”³⁷³. Não obstante, aclara-se que a formação de divindades em tríades, “com a exclusão da mãe ou progenitora divina”, era “uma fórmula patriarcal que estava no ar, muito antes da era cristã”³⁷⁴. Segundo Jung “a organização das tríades é um arquétipo que surge na história das religiões”, sendo as mais antigas as tríades babilônicas: Anu, Bel e Ea e Sin, Shamash e Adad. A Trindade cristã, para Jung, teria sua origem nas tríades das religiões arcaicas³⁷⁵.

4.1 Trindade cristã e trindade poética

Assim como na Trindade cristã, no vértice da poesia abolicionista situa-se Deus que, algumas vezes, permuta-se com Cristo. Essa simbiose funda-se no *Novo Testamento* e no discurso da Igreja Católica, para quem “Jesus era Deus

³⁷³ LEMAÎTRE, Nicole; QUINSON, Marie-Thérèse; SOT, Véronique. *Diccionario cultural do cristianismo*, p. 299-300.

³⁷⁴ JUNG, op. cit., p. 22.

³⁷⁵ Ibidem, p. 1, 2.

vindo em carne”³⁷⁶. A face dual de Deus, na interpretação da Teologia Sistemática³⁷⁷, patenteia-se em algumas passagens do *Evangelho de João*, especialmente, na exclamação do discípulo Tomé, depois de comprovar a ressurreição de Cristo: “Jesus: Meu Senhor e meu Deus!” (Jo XX:28). Evidencia-se também nas profecias messiânicas de Isaías.

Seguindo a exegese cristã que faz de Deus e Cristo uma única divindade, Castro Alves, na recriação poética das cenas da paixão, morte e sepultamento de Jesus, substitui o Deus Filho pelo Deus Pai. No poema *Adeus, meu canto*, por exemplo, faz menção ao *sepulcro de Deus* e não ao sepulcro de Cristo. Em *Jesuítas e frades*, qualifica os sacerdotes de filhos de Jesus, e não filhos de Deus. E, ao mesmo tempo, em outro verso desse poema, desdobra Deus em Cristo (*E o Deus da caridade – o pródigo Jesus!*). E em *América* realiza outra inversão de papéis quando apresenta Deus carregando o *madeiro*.

Cristo e Deus fusionam-se em *Os escravos*, mas o nome Deus predomina na construção poética. É Deus que ordena a mocidade a rebelar-se contra o escravista nos poemas *Adeus, meu canto* e *Estrofes do solitário*³⁷⁸ (*Basta de covardia! A hora soa.../ voz ignota e fatídica revoa,/ que vem... Onde? De Deus*).

Dessa forma, a luta abolicionista brasileira, na voz do poeta, recobre-se de uma dimensão divina e assemelha-se às “guerras santas” do *Antigo Testamento*.

O Deus da Bíblia ouve o clamor do seu povo e o salva do sofrimento. Ordena atacar e assegura o sucesso da guerra. O mesmo não acontece com o Deus poético que não consegue acabar com a humilhação do povo africano, o que provoca uma amálgama de sentimentos ambivalentes nos versos. O *eu* poético oscila entre manifestações de fé e incredulidade, de esperança e desesperança, de idêntica maneira ao povo bíblico que, nas situações de maior adversidade, perde ou reforça sua fé em Deus.

³⁷⁶ GRUDEM, op. cit., p. 257.

³⁷⁷ “A Teologia Sistemática envolve a coleta e o entendimento de todas as passagens relevantes da Escritura sobre vários tópicos, assim como o resumo claro de seus ensinamentos.” Essa definição pertence a Grudem, op. cit., p. 17.

³⁷⁸ CASTRO ALVES, op. cit., p. 274. Recolho aqui alguns poemas de *Os escravos* que não foram lidos nas linhas melódicas, caso de *Estrofes do solitário*, *Bandido negro*, *Sibarita romano* e *O sol e o povo*.

Em *Os escravos*, em um primeiro momento, Deus é liberado da culpa do cativo. Deus cria o mundo, mas a opressão é criação dos homens. Os poemas *América* e *Estrofes do solitário* confirmam tal assertiva. Em *América*, como no *Gênesis*, o homem destrói a criação divina. E em *Estrofes do solitário*, a euforia dos versos iniciais, portadores da mensagem divina de revolução, transforma-se em quadros de inércia e apatia. O homem não ouve o sinal divino, razão para o lamento e questionamento do poeta (*E vós cruzais os braços... Covardia! e murmurais com fera hipocrisia:/ – É preciso esperar.../ Esperar? Mas o quê? Que a população,/ este vento que os tronos despedaça,/ venha abismos cavar?*).

Na concepção poética, o homem é o único culpável da supremacia da tirania, como sucede com o povo de Israel quando se afasta de Javé, situação que se constata no *Segundo Livro dos Reis*:

O rei da Assíria deportou os israelitas para a Assíria e os levou para Hala, para as margens do Habor, rio de Gozã, e para as cidades de Média. Isso porque os israelitas não obedeceram a Javé seu Deus e transgrediram sua aliança (2Rs XVIII:11-12).

Junto ao Deus eximido da culpa da escravidão, Castro Alves coloca o Deus que liberta da opressão, que desce das alturas “para reanimar o espírito dos humilhados e reanimar o coração dos oprimidos” (Is LVII:15).

Em oposição à imagem de um Deus livre de culpas, disposto a salvar os seus servos, em um segundo momento, Castro Alves acusa Deus da desventura do escravo. Em *O navio negreiro* e *Ao romper d'alva* denuncia o silêncio divino. Em *Vozes d'África* converte-se em blasfemo e herege, quando proclama o fracasso da crucificação e qualifica Deus de terrível, tirânico e vingador. A despeito da invectiva contra Deus, Castro Alves não perde a fé em Deus, figura que alimenta, preserva e magnifica nos versos. Não por acaso descerra e encerra *Os escravos* pondo ênfase na esperança em Deus. Em *O século*, poema de *ouverture*, a esperança é *um riso de luz* que provém de Deus e em *Adeus, meu canto*, poema derradeiro, prevalece a imagem de um Deus pleno de bondade e de justiça que ordena iniciar a luta abolicionista. Esse Deus poético insurge-se como o Deus dos oprimidos, diferente do Deus ausente e distante que inflama a ira do poeta em outras composições.

Se na arquitetura intertextual de *Os escravos* com os episódios bíblicos, a imagem de Deus, com suas “contradições” e “transfigurações”, domina o topo da trindade, na base do polígono a supremacia corresponde à temática do amor. Em um dos ângulos se concentra a temática do amor em dupla vertente, paixão e ágape, explorado na linha melódica *A ambivalência de Eros*, e no outro o amor maternal é desenvolvido em *O duplo calvário da mãe escrava*. As duas vertentes entrelaçam-se à figura central, pois, partindo dos ensinamentos bíblicos, Deus e Cristo exemplificam o amor absoluto, cuja máxima demonstração, para os teólogos, encontra-se na ação de Deus de sacrificar o seu Filho para salvar a humanidade do pecado.

A importância que adquire o “amor” no cristianismo sintetiza-se na seguinte passagem bíblica:

Ainda que eu falasse línguas,/ as dos homens e dos anjos,/ se eu não tivesse o amor,/ seria como sino ruidoso/ ou como címbalo estridente./ Ainda que eu tivesse o dom da profecia/ o conhecimento de todos os mistérios/ e de toda a ciência;/ ainda que eu tivesse toda a fé,/ a ponto de transportar montanhas,/ se não tivesse o amor,/ eu não seria nada (1Cor XIII:1-2).

Essa concepção do amor, como o sentimento mais sublime de todos, acima da fé e da esperança (1Cor XIII:13), sendo eterno e indestrutível, não difere do esboçado em *Cântico dos cânticos*, apesar de que esse livro do *Antigo Testamento* centra-se mais no aspecto passional e carnal. Na *Epístola aos Coríntios* e em *Cântico dos cânticos* o amor nasce de Deus e é o princípio da humanidade. No entanto, mesmo com sua origem divina, não está isento de sacrifício e fatalidade. Lembra-se que o ato de amor de Deus, ao enviar o seu Filho à terra, converte-se em um ato trágico. O mesmo acontece em *Os escravos*: o amor sempre termina em tragédia ou em prenúncio de tragédia, sendo ou não o amor Ágape, “expressão de uma doação sem recompensas por parte do outro”³⁷⁹.

Nesse cenário poético, o amor e a morte interligam-se em sentido material (o perecimento da mãe) ou simbólico (a venda da esposa ou do filho). Alguns personagens aceitam a morte com esperança e alegria na vida no Além. Elucida

³⁷⁹ BENETTI, Santos. *Sexualidade e erotismo na Bíblia*, p. 172.

esse caso *A cruz da estrada* e *Mater dolorosa*. E outros personagens a conceituam como uma fatalidade, o final de um caminho, do qual só sobra vingança, caso dos poemas *A criança* e *Bandido negro*.

O amor, nas variantes lidas em *Os escravos*, Eros e Ágape e mãe e filho, assemelha-se mais a um calvário interminável antes que a um estado de graça divino.

Dos ângulos da base da trindade, a recriação poética de Maria na mãe escrava destaca-se no corpo textual, ao passo que, na Trindade cristã, a mãe de Jesus é excluída, desconsiderando-se sua importância como “instrumento do nascimento”³⁸⁰ do Deus homem. A Maria negra, entretanto, gera o escravo, o crucificado eterno dos homens, e quando possível o imola para afastá-lo do cruel destino, caso de *Mater dolorosa*. Evita, assim, o angustiado questionamento do profeta Jeremias a Javé: “Por que saí do ventre materno? Só para ver tormentos e dores, e terminar meus dias na vergonha?” (Jr XX:18).

Como assinalado na última linha melódica, o destaque que a cativa adquire em *Os escravos* estaria influenciado pela aprovação do dogma da *Imaculada Conceição*.

Se na Trindade cristã não se menciona a mulher, na arquitetura de *Os escravos* não existe uma menção ao Espírito Santo. Essa ausência causa estranhamento. Com certa ousadia é possível visualizar a essência do Espírito Santo, representação do amor e da força de Deus, nas duas linhas melódicas que constituem a base do triângulo poético.

Ao recapitular os três eixos temáticos, revela-se que Deus centraliza a trindade poética e a Bíblia ergue-se como o texto-chave para a inserção Deste e dos outros personagens nos poemas, o que permite retomar a hipótese central da pesquisa que se funda na intertextualidade entre o texto bíblico e o texto poético de Castro Alves.

³⁸⁰ JUNG, op. cit., p. 49. Segundo Jung, na interpretação gnóstica, Maria era visualizada na imagem do Espírito Santo (p. 49).

4.2 *Drama bíblico e drama poético*

Na apresentação das Sagradas Escrituras, edição pastoral, afirma-se que, cada vez mais, “o povo cristão passa a encontrar sua vida dentro da Bíblia”³⁸¹, proposição que se articula com a construção de *Os escravos*. Nos versos reacomoda-se a vida dos cativos nos textos bíblicos ou, em um processo inverso, inserem-se os textos bíblicos na vida dos cativos. Castro Alves faz uma escritura da escritura, ao desconstruir e reconstruir alguns relatos bíblicos na narração poética da vida em cativeiro.

Nesse processo intertextual, consegue transpor à poesia a dualidade das Sagradas Escrituras, mencionada por Kuschel, “testemunho da história do Deus que se relaciona com o mundo” e “testemunho da história de desespero e esperança dos seres humanos na relação com seu Deus”³⁸². O desespero e a esperança transparecem com acentuada notoriedade no *Êxodo* e nos *Evangelhos*, que descobrem o ser humano em todas as suas grandezas e misérias e um Deus capaz de fazer tudo para salvar o seu povo.

As aproximações mais marcantes entre o drama bíblico e o drama poético inscrevem-se, precisamente, no *Êxodo* e nos *Evangelhos*. A identificação inicia-se desde o primeiro poema, com a inauguração do símile entre o povo africano no Brasil e o povo de Israel aprisionado no Egito. No *Antigo Testamento*, Javé escolhe Moisés para a condução da saga libertária, enquanto na edificação do bardo abolicionista Javé elege a *mocidade* brasileira para salvar o continente encadeado. No pacto poético, troca-se o Sinai, lugar onde Moisés recebeu os dez mandamentos, pelo Brasil, *sublime verso da epopéia gigante*. E “a terra prometida” dos tempos bíblicos transforma-se, nas composições abolicionistas, em “liberdade”.

Em *O século* e em toda a poesia de *Os escravos* mostra-se que a liberdade do povo africano será consequência de uma luta que envolve violência e

³⁸¹ Bíblia, edição pastoral, p. 5.

³⁸² KUSCHEL, op. cit., p. 226.

morte, de maneira análoga à Bíblia, em que a obtenção da “terra prometida” supõe esforço e sacrifício, violência e morte.

Em similar dimensão do *Êxodo*, os livros proféticos da Bíblia são peças fundamentais na encenação poética do drama da escravidão. Tal quais os profetas bíblicos, “porta-vozes de Deus” (2Pd 1:20), que defendem os oprimidos e acusam os opressores, proclamando o fim da corrupção e da tirania, Castro Alves, na face de poeta-profeta, denuncia os crimes e abusos dos escravistas e prediz o fim da escravidão. Vaticina, por exemplo, em *O sol e o povo* que o continente negro, agora adormecido e sofrido, estalará a *treva escura* como o *Lázaro, estala a sepultura*³⁸³, mas o despertar não estará marcado pela passividade de Lázaro, senão pelo espírito guerreiro e pela sede de vingança que os profetas bíblicos imprimem em suas predições a Javé (Is XLIX:17; Jr XLVI:10).

Na Bíblia, a vingança dos homens deixa de ser um sentimento adverso aos usos e costumes hebraicos, porque Javé concede a seus filhos o dom de vingar-se daqueles que os oprimem (Jz XI:36; 2Sm XXII:48; Sl XVIII:48). Em *Os escravos* a vingança cimenta-se na injustiça e na exploração humana. E legitima-se nas palavras do poeta quando, em *O século*, menciona a existência de “*uma lei sublime/ que diz: À sombra do crime/ há de a vingança marchar*”. Nos versos desse poema não se identifica o sujeito vingador. Nas profecias de *O vidente*, pelo contrário, a autoria da vingança é uma *ação* de Deus. Entretanto, em *O sol e o povo*, a autoria da vingança cabe ao cativo. Na composição, agora citada, Castro Alves abandona a imagem de um povo submisso e humilhado expressa em *A canção do africano* e *O navio negreiro*. Infunde medo e temor nos escravistas diante do futuro levante da raça subjugada (*Oh temei-vos da turba esfarrapada,/ que salva o berço à geração futura,/ que vinga a campa à geração passada*).

Os presságios contidos em *O sol e o povo*, o poeta os representa com maior realismo no poema *Bandido negro*. Aí, o cativo africano, o *mártir eterno*, quebra as cadeias e cobra vingança, qual Javé “no dia de acerto de contas em favor de Sião” (Is XXXIV:8), quando entrega “todo mundo à matança” (Is XXXIV:1) e a “terra se empapa de sangue” (Is XXXIV:7). Em *Bandido negro* tudo é morte e

³⁸³ CASTRO ALVES, op. cit., p. 228.

desolação. Suas imagens poéticas descobrem um *banquete feroz*. O *ritornelo* (*Cai, orvalho do sangue do escravo/ cai, orvalho, na face do algoz./ Cresce, cresce, seara vermelha,/ cresce, cresce, vingança feroz.*) mostra-se consoante com a profecia de Javé a Jeremias: “Eu castigarei vocês conforme o fruto de suas ações” (Jr XXI:14).

O sentimento de vingança dos escravos alimenta-se, também, das pinceladas de crueldade descritas em *Antítese*, *O navio negreiro*, *Lúcia*, *Vozes d’África*, *A cruz da estrada*, *Tragédia no lar*, *A criança*, *Mater dolorosa* e, sobretudo, *Sibarita romano*, poema que parodia o escravista e reporta à perseguição e escravidão dos primeiros cristãos pelos romanos.

Contudo, entre o *Novo Testamento* e *Os escravos*, a ligação intertextual mais importante corresponde à identificação da dor de Cristo com a dor do cativo, retratada em *A visão dos mortos*. Também no sacrifício de Jesus se produz o maior processo de desconstrução de uma imagem bíblica. Castro Alves desfaz, em alguns momentos, a doutrina da expiação ou purificação dos pecados, mas essa circunstância não passa de um espaço fugaz de rebeldia e laivos de amargura, pois, na maior parte de sua poesia, recupera a imagem de Jesus e o converte em símbolo da esperança e libertação do continente oprimido.

Essa situação não se repete quando se trata do sistema eclesiástico. O poeta culpa os sacerdotes, na maior parte de suas composições, pela perpetuação da escravidão e invoca por uma nova igreja que “*não esmague o povo,/ mas lhe seja o pedestal*”³⁸⁴. Em *O século*, *Confidência*, *A visão dos mortos*, *Jesuítas e frades* e *Adeus, meu canto*, os *eus* poéticos parecem emular as delações do profeta Oséias, quando, indignado pela aliança entre sacerdote e opressor, lança seu grito de protesto: “Embora ninguém acuse, ninguém conteste, eu levanto acusação contra você, sacerdote! [...] Você esqueceu a lei do seu Deus” (Os IV:1-6). E, também, parecem repisar o reclamo de Cristo aos ministros do altar: “Está nas Escrituras: ‘Minha casa será casa de oração’. No entanto, vocês fizeram dela uma toca de ladrões” (Mt XXI:13).

³⁸⁴ Versos do poema *O século*.

Na poesia abolicionista, as denúncias de Cristo e de Oséias podem ser resumidas em um único verso: “*O apóstolo cospe no Evangelho Santo*” (*A visão dos mortos*).

Com essa imagem, uma das mais questionadoras da aliança entre sacerdote e escravista, encerra-se o percurso do trabalho que foi conduzido por duas trilhas convergentes, a Bíblia e *Os escravos*. A Bíblia alimenta o imaginário de *Os escravos*, e *Os escravos* revive parte do imaginário bíblico. Interação que faz pensar nas palavras de Jesus às autoridades judaicas: “Ninguém pode anular a Escritura” (Jo X:35).

5 BIBLIOGRAFIA

5.1 Do autor

AGUIAR, Flávio. "A praça, o povo e o poeta". In: *Edição comemorativa dos 150 anos de nascimento de Antônio de Castro Alves*. Recife: Fundação Odebrecht; Fundação Banco do Brasil, 1997, p. 31-47.

ALMEIDA, Norlândio Meirelles. *São Paulo de Castro Alves*. São Paulo: SOGE, 1997.

AMADO, Jorge. *A.B.C de Castro Alves*. São Paulo: Martins, 1941.

AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira: o Romantismo*, v. 2. São Paulo Cultrix, 1969.

ANDRADE, Mário de. "Castro Alves". In: *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins/MEC, 1972.

BARBOSA, Rui. *Elogio de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1950.

BOSI, Alfredo. "Sob o signo de Cam". In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. "Imagens do Romantismo no Brasil". In: *O Romantismo*. J. Guinsburg (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CALMON, Pedro. *A vida de Castro Alves*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. *Do romantismo ao simbolismo*. São Paulo: Difel, 1979.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 2. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*, v. 1. São Paulo: Martins, 1956.

CARNEIRO, Edison. "Hansen a bordo do navio de Castro Alves". In: *Castro Alves: navio negreiro*. PINTO DE AGUIAR (Org.). Brasília: Imprensa Nacional, 1988.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1935.

CASTRO ALVES, Antônio Frederico de. *Obra Completa*. Edição Comemorativa do Sesquicentenário. Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

_____. *Os escravos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1977.

CAVALCANTI, Ivan. *Castro Alves falou*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

CHEDIAK, Antônio José. *Castro Alves, Tragédia no mar (O navio negreiro)*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira das Letras, 2000.

COSTA E SILVA, Alberto da. *Castro Alves: um poeta sempre jovem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, v. 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil: de Castro Alves a Souzaândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

FILHO, Rubem Rocha. *Anjo ou demônio / malandro ou herói*. Recife: Fundação de Cultura, 1998.

FRANCHETTI, Paulo. "A poesia do eu". In: *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. PIZARRO, Ana (Org.). São Paulo: Unicamp, 1994.

GOMES, Eugênio. "Castro Alves e o romantismo brasileiro". In: *Obra Completa*. Edição Comemorativa do Sesquicentenário. Organização, fixação de texto e notas de Eugênio Gomes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

HADDAD, Jamil Almansur. *Revisão de Castro Alves*. São Paulo: Saraiva, 1953.

_____. *Castro Alves: poemas de amor*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1957.

_____. *Poesia religiosa brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro, 1966.

KOTHE, Flávio. *O cânone imperial*. Brasília: Unb, 2000.

LEAL, César. "As imagens cósmicas na poesia de Castro Alves". In: *Literatura: a palavra como forma de ação*. Recife: UFPE, 1978.

LEÃO, Valdemar Carneiro. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

MARTINS DE OLIVEIRA. *Dimensões de Castro Alves*. Rio de Janeiro: São José, 1972.

MATOS, Edilene. *Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito*. São Paulo: Educ/FAPESP, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PASSOS, Alexandre. *O humanismo de Castro Alves*. Rio de Janeiro: São José, 1971.

PEIXOTO, Afrânio. *Castro Alves, o poeta e o poema*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1944.

_____. "O maior poeta brasileiro". In: *Obras completas de Castro Alves*. PEIXOTO, Afrânio (Org.). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1944.

PEREIRA, Francisco. *Castro Alves*. São Paulo: Três, 1974.

PONTES, Joel. "Aproximação entre Darío e Castro Alves". In: *Ensaio do visitante*. Recife: UFP, 1970.

_____. *Castro Alves, variações em torno da poesia social de Os escravos*. Recife: Prefeitura de Recife, 1947.

PROENÇA, M. Cavalcanti. "O cantador Castro Alves". In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao modernismo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1968.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. São Paulo: José Olympio, 1949.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da USP; Fundação para o desenvolvimento da educação, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1938.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

TEXEIRA, Múcio. *Vida e obra de Castro Alves*. Bahia: Editora Diário da Bahia, 1896.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

_____. "Castro Alves". In: *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Itatiaia, 1977.

ZAGURY, Eliane. *Castro Alves: tempo, vida e obra*. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

5.2 **Do corpus**

ABRAMS, Meyer Howard. *El espejo y la lámpara*. Trad. Gregorio Aráoz. Buenos Aires: Nova, 1962.

AGUIAR, Flávio. "Ressonâncias da Bíblia na literatura". Posfácio in: *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. FRYE, Northrop. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALENCAR, José de. *Mãe*. Disponível em: <<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/mae.htm>> acesso em: 05 set. 2006.

ALMEIDA, Antonio. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: ConeSul, 1995.

ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literária da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp. 1997.

ÁLVARES DE AZEVEDO. *Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.

ARNOLD, Joan. Maria, a maternidade divina e a mulher: um estudo sobre a mudança de imagens. Revista *Concilium* N° 111, p. 39-49. Petrópolis: Vozes, 1976.

ARSAN, Emmanuelle. *A hipótese de Eros*. Trad. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

BACHERALD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Maria Isabel Braga. Lisboa: Estúdios Cor, 1972.

BAKHTIN, Mikail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BANDERA, Cesáreo. "El cristianismo y la ficción poética moderna". In: *El juego sagrado: lo sagrado y el origen de la literatura moderna de ficción*. Espanha: Universidad de Sevilla, 1997, p. 34-46.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e espiritualidade: uma leitura de Jeunes Années*, de Julien Green. Bauru: Edusc, 2001.

BARROS, Roque Spencer Maciel de. *A significação educativa do Romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Ed. da USP: Grijalbo, 1973.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, George. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Góes, Viviane de Lamare. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L& PM, 1987.

BEAINI, Thais Curi. *Máscaras do Tempo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

BEGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1946.

BENETTI, Santos. *Sexualidade e erotismo na Bíblia*. Trad. Rodrigo Contrera. São Paulo: Paulinas, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BETTENCOURT, Estevão. *Para entender o Antigo Testamento*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulinas, 1981.

BÍBLIA SAGRADA, edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2001.

BÍBLIA SAGRADA, nova versão internacional. São Paulo: Vida, 2000.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade bíblica de Brasil. 1960.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Lisboa: Livraria Popular e histórica, 1854.

____ Rio de Janeiro: Barsa, 1965.

____ Rio de Janeiro: Ecumênica, 1999.

BLOOM, Harold. *Um mapa de desleitura*. Trad. Thélma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

____ *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

____ *Cabala e crítica*. Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

____ *Leio, logo existo*. Revista Veja. São Paulo: Abril, ano 34, 31/01/2001, p. 11-15.

____ *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BOFF, Leonardo. *O rosto materno de Deus: ensaio interdisciplinar sobre o feminino e suas formas religiosas*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BORNHEIM, Gerd. *Aspectos Filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BOWRA, Cecil Maurice. *La imaginación romántica*. Trad. José Antonio Balbontín. Madrid: Taurus, 1972.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1997.

BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Porto: Campo das Letras, 2000.

BRINKER, Menachem. Thème et interprétation. *Poétique* N° 64, novembro 1985, p. 435-443.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Trad. Geminiano Cascais. Portugal: Edições 70, 1988.

CALASSO, Roberto. *A Literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. São Paulo: Cultrix, 1978.

CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação/ os românticos brasileiros: mestiçagem e nação*. Rio de Janeiro: UFF, 2001.

CARVALHO, José Geraldo. *A igreja e a escravidão: uma análise documental*. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília: INL, 1985.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem, mito e religião*. Trad. Rui Reininho. Porto: Rés, s/d.

_____. *Antropologia filosófica*. Trad. Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 1987.

CHAMPLIN, Russell Norman. *O Antigo Testamento interpretado*. São Paulo: Candeia, 2000.

CHATEAUBRIAND, François-René. *O gênio do cristianismo*, v. 1. Trad. Camilo Castelo Branco. São Paulo: Brasileira, 1964.

_____. *Os natchez*. Trad. Conceição S. Maior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1922.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa; Ângela Melin. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHIAVENATO, Julio. *O negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COLLOT, Michel. Le thème selon la critique thématique. *Communications / Variations sur le thème*. N° 49. Paris: Seuil, 1988.

CONE, James H. *O deus dos oprimidos*. Trad. Josué Xavier. São Paulo: Paulinas, 1985.

COUTINHO, Afrânio. *O erotismo na literatura*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral. Rio de Janeiro: INL, 1957.

DECAUX, Alain. Victor Hugo. Disponível em: <http://www.academiefrancaise.fr/immortels/discours_divers/decaux_2002.html> acesso em: 05 jan. 2005.

DELUMEAU, Jean. *Mil anos de felicidade: uma história do paraíso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la bible*. Paris: Payot, 1975.

_____. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1966.

Dogma da Imaculada Conceição. Disponível em: <<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=documentos&subsecao=decretos&artigo=20060220&lang=bra>> acesso em: 14 dez. 2005.

Dogma da Assunção de Nossa Senhora, em corpo e alma ao céu. Disponível em: <<http://www.capela.org.br/Magisterio/assuncao.htm>> acesso em: 21 dez. 2005.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Ribeiro Keneipp. Brasília: UnB, 1997.

DUQUOC, Christian. Cruz de Cristo e sofrimento humano. Trad. Lúcia M. Endlich Orth. *Revista Concilium* n° 119. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 77-85.

_____. O deslocamento da pergunta pela identidade de Deus para a de sua localização. Trad. Ephraim F. Alves. *Revista Concilium* n° 242. Petrópolis: Vozes, 1992.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: M. Fontes, 1996.

EATON, Michael; LLOYD CARR, G. *Eclesiastes e Cantares: introdução e comentário*. Trad. Oswaldo Ramos. São Paulo: Vida Nova; Mundo cristão, 1989.

EISENBERG, Josy. *A mulher no tempo da Bíblia: enfoque histórico-sociológico*. Trad. Euclides M. Balancin. São Paulo: Paulinas, 1997.

ELIADE, Mircea. *História das crenças e das idéias religiosas*, t. 1. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *História das crenças e idéias religiosas*, t. 2. Trad. Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz, Natalia Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *O conhecimento sagrado de todas as Eras*. Trad. Luiz L. Gomes. São Paulo: Mercuryo, 1995.

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad. Manuel Torres. Lisboa: Edição 70, 1995.

FERRAZ, Maria de Lourdes. *A ironia romântica*. Portugal: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1987.

FERRAZ, Salma. *As faces de deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora: UFJF; Blumeau: Edifurb, 2003.

_____. Teopoética: los estudios literarios sobre Dios. *Revista RDC*. Blumenau: Fundação Universidade Regional de Blumenau, 2005, p. 15-23.

_____. Maria Magdalena - A discípula amada. In: *II Simpósio Internacional sobre Religiões, Religiosidades e Culturas*. Dourados: Ipê multimídia, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Pércles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

FRIEDMAN, Richard Elliott. *O desaparecimento de deus: um mistério divino*. Trad. Sônia Moreira. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GABEL, J.B; WHEELER, CH.B. *A Bíblia como literatura*. Trad. Adail Sobral, Maria Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

GALIMBERTI, Umberto. *Rastros do Sacro*. Trad. Euclides L. Calloni. São Paulo: Paulus, 2003.

GARCIA, Francisco. *Aspectos incomuns do sagrado*. Trad. Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

GARCIA, Miriam. "A personagem negra". In: *A personagem negra no teatro brasileiro*. São Paulo: Ática, 1982, p. 21-25.

GIRARD, Marc. *Os símbolos na Bíblia*. Trad. Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOMES, Pinharanda. *Teodiceia portuguesa contemporânea*. Lisboa: Sampedro, 1974.

GONÇALVES DIAS, Antônio. *Obras completas*. São Paulo: Cultura, [s/d].

GOTTWALD, Norman. *Introdução sócio-literária à Bíblia hebraica*. Trad. Anacleto Alvarez. São Paulo: Paulus, 1988.

HAMILTON, Edith. *A mitologia*. Trad. Maria Luiza Pinheiro. Lisboa: Dom Quixote, 1970.

HAUGHTON, Rosemary. *A libertação da mulher*. Trad. Jaime A. Clasen. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad. Walter H. Geenen. v. 2. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HEGEL, Georg W. F. *Curso de Estética: o belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996

HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesia*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

HOERNI-JUNG, Helene. *Maria: imagem do Feminino*. Trad. Philip Paul Hunermund. São Paulo: Pensamento, 1991.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berettini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. *L'enfant*. Disponível em:
<<http://www.blog.rayezlaturquie.com/index.php/2005/11/15/36-ouverture-de-la-version-grecque-du-site>> acesso em: 24 jan. 2005.

INVITTO, Giovanni. "Jean Paul Sartre. Deus não existe: a indemonstrabilidade de uma certeza". In: *Deus na filosofia do século XX*. GIBELLI, Giorgio Penso-Rosino (Org.). Trad. Roberto Leal Ferrera. São Paulo: Loyola, 1998.

JENNY, Laurent. "A estratégia da forma". *Poétique* n° 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

JUNG, Carl. *Resposta a Jô*. Trad. Pe. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. *Interpretação psicológica do dogma da Trindade*. Trad. Pe. Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *O sagrado existe*. São Paulo: Ática, 1994.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Trad. Paulo A. Soethe. São Paulo: Loyola, 1999.

_____. *Maria e a literatura*. *Revista Concilium* n° 188. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 122-134.

LAMEGO, Valéria. "Retrato de senhora: a imagem da mulher brasileira na pintura e literatura do século XIX". In: *Anais do IV Seminário Nacional Mulher e Literatura*. VIANNA, Lúcia Helena (Org.). Niterói: UFF, 1992.

LEMAÎTRE, Nicole; QUINSON, Marie-Thérèse; SOT, Véronique. *Diccionario cultural do cristianismo*. Trad. Gilmar Saint'Claire; Maria Stela Gonçalves, Yvone de Campos. São Paulo: Loyola, 1999.

MAÇANEIRO, Marcial. *Eros e espiritualidade: desejo e mistério no cotidiano da fé*. São Paulo: Paulus, 1997.

_____. *Mística e erótica: um ensaio sobre Deus, Eros e beleza*. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

MAECKELBERGHE, Els. Maria, amiga maternal ou mãe virgem? *Revista Concilium* n° 226. Vozes: Petrópolis, 1989, p. 862-869

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras*: Teologia e Literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

MAGALHÃES, Domingo Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Universidade de Brasília, 1986.

MALHEIRO, Perdigão. *A escravidão no Brasil*: ensaio histórico, jurídico, social, v. 2. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura*. São Paulo: Loyola, 1994.

MARTINS, Mário. *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*. Lisboa: Biblioteca breve, 1979.

MATOS, Henrique. *Estudar teologia*: iniciação e método. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

MAUSS, Marcel. *Lo sagrado y lo profano*, t. 1. Trad. Juan Antonio Matesanz. Barcelona: Barral, 1970.

MEIER, John. *Um judeu marginal*: repensando o Jesus histórico. Trad. Laura Rumchinsky. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MEILLASSOUX, Claude. *Antropologia da escravidão*: o ventre de ferro e dinheiro. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

METZGER, Bruce M.; COOGAN, Michael (Org.). *Dicionário da Bíblia*. Trad. Maria Luiza de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MICKLEM, Nathaniel. *La Religión*. Trad. V. Adib e M. Hernández Barrosa. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

MIEIRO, Elisabete Maria Costa. *A atlantização mítica do Éden*: novos mundos, novos paraísos. Madeira: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 2001.

MILES, Jack. *Deus: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1981.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Trad. Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo: maldição do Cristianismo*. Trad. Mário Fondelli. Roma: D.E.L International Publishers, 1996.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. "Fragmentos sobre o Romantismo". In: *A estética romântica*. CARDOSO, Álvaro; VECHI, Carlos Alberto (Org.). Trad, Maria Antonia Simões. São Paulo: Atlas, 1992.

OLIVEIRA, Jorge Mário de. *Filosofia da música sacra na Bíblia*. Disponível em: http://www.musicaeadoracao.com.br/palestras/aulas_musica_sacra_2.htm. Acesso em: 31 jun. 2006.

OTTO, Rudolf. *Lo santo: lo racional y lo irracional en la Idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. Madrid: Alianza, 1998.

PASCAL, Blaise. "Sobre as paixões do amor". In: *Grandes discursos da história*. Trad. Hernani Donato. São Paulo: Cultrix, 1968.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. España: Seix Barral, 1982.

_____. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, p. 1993.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELIKAN, Jaroslav Jan. *Maria através dos séculos: seu papel na história da cultura*. Trad. Vera Camargo Guarnieri. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

PÉRET, Benjamin. *Amor sublime: ensaio e poesia*. Trad. Sérgio Lima; Pierre Clemens. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Trad. Jose Sampaio. Lisboa: publicações Europa-América, 1975.

PICARD, Roger. *El Romanticismo Social*. Trad. Blanca Chacel. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.

PLATÃO. "Um banquete". In: *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1996.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

RANKE-HEINEMANN, Uta. *Eunucos pelo reino de Deus*. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1996.

REBASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Trad. Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1965.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres; Belo Horizonte: Puc-Minas, 2004.

RENARD, Jean-Claude. Poesia, Fé e Teologia. *Revista Concilium: Teologia e Literatura*, nº 115, 1976, pp. 16-35.

RIBON, Michel. *A arte e a natureza*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus, 1991.

RICHARD, Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.

_____. *Études sur le Romantisme*. Paris: Seuil, 1970

RICOEUR, Paul. *Introducción a la simbólica del mal*. Trad. Maria La Valle; Marcelo Pérez. Buenos Aires: La Aurora, 1976.

RIVERA-RODAS, Oscar. El discurso modernista y la dialéctica del erotismo y la castidad. *Revista Iberoamericana* nº 146-147, enero/ junio 1989, p. 43-62.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Brandi, Ethel Brandi. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

ROUSSEAU, Hervé. A literatura: qual é seu poder teológico? *Revista Concilium* nº 115, 1976, p. 7-15.

SARAIVA, António José. *História da literatura portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1970.

SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1958.

SCHERZBERG, Lúcia. *Pecado e graça na teologia feminista*. Trad. Ilson Kayser. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

SCHUBART, Walter. *Eros e Religião*. Trad. Luiz Eduardo Brandão. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

SECCHIN, Antonio Carlos. "O social no Romantismo: o poeta profeta". In: *Poesia e desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SEGRE, Augusto. A Bíblia e o povo hebraico. *Revista Concilium* n° 112, p. 79-89. Petrópolis: Vozes, 1976.

SHEEN, Fulton. *Filosofia da religião*. Trad. Marcílio Teixeira Marinho. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1960.

SOARES, Angélica Santos. "Morte, prazer e beleza no poema romântico-intimista". In: *1° e 2° Simpósio de literatura comparada*. SOUSA, Eneida de.; PINTO, Júlio (Org.). Belo Horizonte: UFMG, 1987.

SPALDING, Tassilo. *Deuses e heróis da Antiguidade clássica*. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1974.

STABAT MATER DOLOROSA. Disponível em: http://www.ixeh.net/faith/Estaciones/stabat_sp.html acesso em: 25 set. 2005.

TALMON, J. L. *Romantismo e revolta*. Trad. Tomé Santos Júnior. Lisboa: Verbo, 1967.

TARNAS, Richard. *A epopéia do pensamento ocidental*. Trad. Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

TIEGHEM, Paul Van. *El Romanticismo en la literatura europea*. Trad. José Almoina. México: UTEHA, 1958.

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Art, 1988.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

VALENTE, Ana Lúcia. *O negro e a igreja católica*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1994.

VAN DEN BORN (org.). *Dicionário enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

VARELA, Fagundes. *Poesias completas*. São Paulo: Nacional, 1957.

VENDRAME, Calisto. *A escravidão na Bíblia*. São Paulo: Ática, 1981.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WALSH, Rober. *Notícias do Brasil (1828-1829)*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1985.

WARNER, Maria. *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto de la virgen María*. Trad. Juan Lus Pintos. Madrid: Taurus Humanidade, 1991.

WELLEK, René. *Conceitos da crítica*. Trad. Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurêncio de Melo. São Paulo: USP, 1995.

YUNES, Eliana; Bingemer, Maria Clara (Org.). *Murilo, Cecília e Drummond: 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Loyola, 2004.

ZAMBRANO, Maria. *El Hombre y lo Divino*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.